

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



TESIS DOCTORAL

Leonilson: São Paulo - Madrid, 1981

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Igor Yuji Kawasima

DIRECTORA

Estrella de Diego Otero

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

TESIS DOCTORAL

Leonilson: São Paulo - Madrid, 1981

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Igor Yuji Kawasima

Directora

Estrella de Diego Otero

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE**
MADRID

Leonilson: São Paulo - Madrid, 1981

Autor:

Igor Yuji Kawasima

Directora:

Estrella de Diego Otero

Esta tesis doctoral ha sido beneficiaria de la beca FPU/2013 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Índice

Agradecimientos	8
Introducción	10
1. Leonilson	16
1.1. Datos del viajero	20
1.2. Estado de la cuestión	27
1.2.1. Projeto Leonilson	27
1.2.2. Catálogos de exposiciones	28
1.2.3. Catálogo raisonné	33
1.2.4. Investigaciones académicas	34
1.2.5. Presencia mediática	36
1.2.6. Colecciones y exposiciones nacionales e internacionales	39
1.2.7. Obras audiovisuales	51
1.2.8. Otras manifestaciones culturales	55
1.3. El Leonilson que merecemos	58
1.4. El Leonilson que descubrimos, inventamos y ocupamos	67
2. Un posible plan de viaje	75
2.1. Objetivos	76
2.2 Metodologías	76
2.2.1. Un vacío de fuentes	77
2.2.2. Narrar desde lo vacío	80
2.2.3. Biografiar un viaje	86
3. Sin billete de vuelta: São Paulo - Madrid, 1981	101
3.1. São Paulo: una modernidad insuficiente	114
3.1.1. Revistas y publicaciones especializadas	123
3.1.2. Escuela Panamericana	128
3.1.3. Fundación Armando Álvares Penteado	131
3.1.4. Centro de Artes Visuales Aster	142
3.1.5. Cursos libres de acuarelas	147
3.1.6. Museo de Arte Contemporáneo-Universidad de São Paulo	150
3.1.7. Bienal Internacional de São Paulo	156

3.2. Última llamada: embarque inmediato para Madrid	160
4. “¿Qué hace un chico como tú en un sitio como éste?”	176
4.1. Madrid como espacio de formación	184
4.1.1 Casa do Brasil	184
4.1.2. Museo Español de Arte Contemporáneo	197
4.1.3. Fundación Juan March	204
4.1.3.1. Paul Klee	208
4.1.4. Galería Heinrich Ehrhardt	222
4.1.4.1. Joseph Beuys	227
4.1.4.2. Eva Hesse	242
4.1.4.3. Blinky Palermo	258
4.2. Madrid como espacio de producción	272
4.2.1. Madrid: una producción propia	272
4.2.2. Cartas al Hombre	281
4.2.2.1. Recepción	287
4.2.2.2. Ventas	288
5. El turista entendido	293
5.1. “El camino Leonilson”	304
5.2. “Una asociación intrigante”	320
6. Conclusiones / Conclusions	334
7. Referencias	345
7.1. Material bibliográfico y documental	345
7.2. Material sonoro, fílmico y televisivo	377
7.3. Material multimedia online	378
8. Resumen / Abstract	379

Agradecimientos

En primer lugar debo agradecer el soporte económico concedido por el programa de ayudas de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, sin el que no habría sido posible llevar a buen término las diferentes fases de mi formación predoctoral y la presente investigación.

Resulta innegable la importancia fundamental de Estrella de Diego quien, como directora de esta tesis, no solo me ha ofrecido el más riguroso apoyo académico, sino también su enorme e inspiradora curiosidad hacia el mundo y hacia “el otro”, curiosidad que me ha acompañado a lo largo de todo mi proceso formativo en Madrid.

Por otro lado, esta tesis tiene una gran deuda con el Projeto Leonilson —institución que preserva el legado de Leonilson, ubicada en São Paulo—, y especialmente con su presidenta Ana Lenice Dias Fonseca da Silva y su coordinadora Gabriela Dias Clemente, quienes desde el primer momento se han interesado por esta investigación y que, de muchos modos, han colaborado con la realización y difusión de sus resultados. Destaco la crucial importancia de su invitación para formar parte del grupo de investigación internacional del catálogo raisonné del artista, publicado en 2017, y cuya aportación para futuras investigaciones sobre Leonilson es inmensurable.

Asimismo, quiero dar las gracias al cuerpo docente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y, en particular, a Sofía Diéguez Patao, María Dolores Jiménez Blanco, José Luis Sanchez Noriega, Selina Blasco, Eva Fernandez del Campo y Rocío Robles quienes, por diferentes razones, han contribuido para que este trabajo se haga realidad. De igual modo, debo un agradecimiento a todos mis compañeros y compañeras del programa de doctorado, por el fructífero intercambio académico y afectivo, que ha contribuido a enriquecer este periodo que ahora concluye. Además me gustaría reconocer la atención de las profesoras Olga Fernández de la Universidad Autónoma de Madrid, Iara Lis Schiavinatto de la Universidad Estadual de Campinas y Helouise Costa de la Universidad de São Paulo quienes, en diferentes momentos, han sido una gran ayuda para la concepción de esta tesis.

Mi más sincera gratitud también a Diana Weschler y a Natalia Christofolletti Barrenha, que tan amablemente han accedido a revisar mi tesis como expertas externas, haciendo posible que pudiera optar a la mención de “Doctor internacional”. Tampoco puedo dejar de agradecer a Sônia Salzstein, profesora del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de São Paulo, sus sugerencias y observaciones pues, como supervisora de una estancia breve en dicha institución realizada en 2016, ha sido fundamental para el desarrollo de esta investigación.

También quisiera mostrar mi franca gratitud a los profesionales de los archivos, bibliotecas y demás instituciones, que han sido claves a lo largo de los últimos años: al Archivo Wanda Svevo (Fundación Bienal de São Paulo), al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, a las bibliotecas de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo, y de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo, a la biblioteca y centro de documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a las bibliotecas de la Facultad de Ciencias de la Información, a la de la Facultad Bellas Artes y a la de la Facultad de Geografía e Historia de la

Universidad Complutense de Madrid, a la biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, al Archivo Regional y Biblioteca Joaquín Leguina, al Centro de Documentación y Recursos Pedagógicos VIH/sida de la ONG SidaStudi, al archivo “Documents of 20th century Latin American and Latino Art” del Museo de Bellas Artes de Houston y al centro documental de Iberia Aerolíneas.

Quiero agradecer la confianza depositada por aquellas personas que han accedido a colaborar con esta tesis, ya fuese mediante entrevistas o brindando su asesoramiento bibliográfico: Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Ivo Mesquita, Eduardo Brandão, Jan Fjeld, Regina Silveira, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Jac Leirner, Sergio Niculitcheff, Luiz Zerbini, Marcelo Secaf, Daniel Senise, Claudio Murilo Leal, Cecilia Arco Diz, Geraldo Cavalcanti, Ana Cavalcanti, Margot Crescenti, Myriam Cohn, Fernanda Lopes Torres, Martha Telles, Heinrich Ehrhardt, Mima Betancor, Osbel Suárez y Antonio Dias (in memoriam).

Les debo también otro agradecimiento especial a las comisarias Gabriela Rangel, Susanna Temkim y Cecilia Brunson quienes, a raíz de una amable recomendación de Luis Enrique Pérez Oramas, me han concedido la oportunidad de participar del catálogo de la exposición *José Leonilson: Empty Man*, en la America’s Society de Nueva York, y de presentar algunos de los hallazgos de esta tesis en un encuentro que tuvo lugar en la Universidad de Nueva York en 2017.

Me gustaría reconocer la ayuda de muchos amigos que durante todo este desafiante proceso, siempre han estado allí: Paula Nogueira Ramos, Regiane Ishii, André Liberato, Natalia Barrenha, Diego Cordes, Sofia Villasboas Slomp, Livia Perez, Carmen Gaitán, Sara Pedraz, Neme Arranz, Eva Parra, Camilo Otero, Magui Dávila, Thais Olmos, Julia Ayerbe, Alba Martín Luque, Inez Piso y Adrián Prieto. Y a tantos otros que también me hicieron ver que uno nunca cumple sus objetivos si no es *por* y *con* otros.

Quisiera recordar la importancia crucial de mi familia, que me ha apoyado principalmente desde un plano afectivo, y que tanto se ha implicado a lo largo de mis muchos años de estudios. Este logro no sería posible sin vuestra paciencia, comprensión y confianza.

Y por último agradezco a Mario Leal por todo aquello que ninguna línea escrita sería capaz de expresar; pero que tú, mi mejor lector, siempre sabrá interpretar.

Introducción

Casi no pude disimular mi incómoda sorpresa. Recién llegado a Madrid en 2011, era un estudiante más en el “Master Interuniversitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual”, impartido por la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid y el Museo Reina Sofía. Sin embargo, entre todos los rostros ilusionados por el inicio del curso, no encontré ninguna cara de asombro cómplice. Porque allí, desde mi asiento, intentaba encontrar sentido a lo que se acababa de comentar en uno de los debates en clase, en el que se explicaba el modelo museológico de alguna institución alemana o francesa. Sin que nadie se tomase la molestia de objetar, alguien se había lamentado en voz alta: “¡Es que en Europa se hacen las cosas de otra manera!”

¿En Europa? Definitivamente sentirme tan “fuera de lugar” no estaba entre mis planes. No después de haber dejado São Paulo para seguir mi formación en otro continente. En un continente sobre el que me habían enseñado — sin objeciones por mi parte— que, de verdad, “se hacían las cosas de otra manera”. Si tampoco allí en España se hacían las cosas bien, si tampoco estaba España satisfecha consigo misma, entonces ¿en qué lugar todo estaba “en su debido lugar”? Pues, ¿a qué o a quién se referían mis compañeros españoles cuando hablaban de “Europa”? ¿Acaso estaban delirando y no se enteraban que Europa ya estaba allí, bajo sus pies, mientras volvían la mirada —igual que la mía, llena de complejos y deseos— a un sitio lejano e idealizado? A fin de cuentas, ¿dónde estaba yo?

Me permito esta digresión mas personal porque, en estos recuerdos cargados de malentendidos, espejismos y paradojas, identifico algunas de las preguntas que han marcado mi trayectoria en el Programa de Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Y han sido algunas de estas preguntas el detonante de las inquietudes que atraviesan el presente trabajo. Hoy día, superada mi ingenuidad inicial y más “aclimatado” al pensamiento local, puedo comprender, entre tantas otras particularidades castizas y españolas, las diferentes posibilidades de una España que no es Europa. Pero también percibo la importancia de no dar como resuelta esta incoherencia que, al igual que muchas de las innumerables cuestiones con las que me he enfrentado en mi proceso de investigación, rehuye cualquier conclusión simplista. Porque al fin y al cabo, comprendí que “estar desubicado”—ya se trate del objeto investigado o incluso del agente investigador— resultaba ser una interesante oportunidad epistemológica con la que abrir espacios de discusión poco explorados y, sobre todo, encontrar posiciones que puedan superar una lógica binaria.

Ahora entiendo que mi perplejidad en aquella aula en 2011 no fue más que la consecuencia de mis capacidades analíticas limitadas a categorías dicotómicas como dentro/fuera, centro/margen y norte/sur. Con un poco más de perspicacia detectaría que era aquel *espacio* donde nos reuníamos los estudiantes más bien una convergencia de muchos *espacios*. Comprendería que allí coexistían diferentes “espacios narrativos” *a priori* incompatibles. Porque si

no, ¿cómo entender que durante aquella clase, compartiendo todos el mismo *espacio*, versiones tan desencontradas sobre este mismo *espacio* pudieran darse simultáneamente?

Tal vez por ello no sea una mera coincidencia que esta tesis haya escogido como objeto de estudio un viaje entre São Paulo y Madrid, emprendido en 1981, por el artista brasileño José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993). Siendo un personaje central en la historia del arte reciente en Brasil, es considerable el número de estudios monográficos dedicados a Leonilson¹ en las últimas dos décadas. Sin embargo, como se discutirá más adelante, este hecho biográfico que inauguró su vida profesional, y que introdujo los viajes como decisiva herramienta de formación y producción en su carrera, no ha sido debidamente considerado por estudios previos. Partiendo de los principales resultados obtenidos en mi Trabajo de Fin de Master, *Una distancia entre A y B: Leonilson, São Paulo - Madrid, 1981*², y que al igual que esta tesis también fue dirigido por la Prof^a. Dr^a. Estrella de Diego, me propongo profundizar en este evento histórico hasta ahora ignorado.

Buscando en este particular desplazamiento renovadas aproximaciones historiográficas a la vida y obra de Leonilson, este estudio tiene claro que antes que un trayecto unidireccional, el viaje del artista debe ser tratado como un experimento espacial, múltiple y plural. Porque al mismo tiempo que se sopesa la pertinencia histórica de la recuperación de este acontecimiento, se verifica que en lugar de interconectar ambas ciudades en un sentido único, la aventura de este joven brasileño muestra que las dos ciudades son, también ellas, el resultado de la confluencia y/o disputa de diferentes narrativas. Tal y como ocurre con esa mencionada “España” no europea, podría entenderse esta tesis a partir de los planteamientos de la geógrafa británica Doreen Massey, para quien un *espacio* es ante todo un sistema abierto, originado en el encuentro entre diferentes trayectorias narrativas³. También como un *espacio* abierto a contradicciones y revisiones, esta investigación sobre un artista en tránsito entre dos destinos que, a su vez, experimentan sus respectivos procesos de cambio socio-político a inicios de los ochenta, evidencia la imposibilidad e ineficacia de una postura intelectual rígida, impermeable y monolítica.

Por eso, y dado que la metodología de este estudio se funda en una investigación biográfica, es necesario destacar que, para cubrir de manera amplia este recorrido transnacional vivido por Leonilson, se ha realizado un trabajo de campo basado en entrevistas a testigos y expertos, además de visitas técnicas a archivos, bibliotecas y colecciones, tanto en Madrid como en Brasil, en ciudades como São Paulo y Río de Janeiro, además de la capital española. Para ello fue fundamental la financiación concedida por el programa de becas FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del gobierno español, pues no solo ha hecho posible el desarrollo de esta tesis durante el periodo comprendido entre el año 2014 y el 2018, sino que también permitió una decisiva estancia breve en São Paulo en el año 2016, dónde este trabajo pudo

¹ Pese a que pueda parecer demasiado informal referirse al artista por su nombre propio, resulta importante señalar que a lo largo de esta tesis se eligió nombrarlo de la manera con la que fue conocido dentro del circuito artístico brasileño. Leonilson es su segundo nombre y, pese a que en algunas de sus exposiciones iniciales llegó a utilizar su nombre compuesto —José Leonilson—, con los años se convirtió en su firma artística. Por otro lado es importante indicar también que en algunas de las declaraciones de amigos y parientes del artista, incluidas en este trabajo, a veces se refieren a Leonilson utilizando diferentes apodos. Sus familiares le llamaban “Leó”, y sus amigos, “Leo” o “Zé”.

² Finalizado en 2013, esta breve investigación se centró en una discusión sobre la validez del método biográfico para la elaboración y análisis historiográfico de la experiencia madrileña del artista.

³ Cf. Massey, Doreen, *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand, 2005.

vincularse con la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo, bajo la supervisión de la Prof^a. Dr^a. Sonia Salsztein Goldberg.

Asimismo, es preciso destacar las instituciones que tuvieron un papel esencial durante la investigación. En São Paulo, resultó imprescindible contar con el apoyo y disponibilidad del Projeto Leonilson, cuyo archivo documental, colección de obras y biblioteca posibilitaron la constitución del *corpus* material básico de esta tesis. Además, esta investigación se ha beneficiado del acceso a los archivos Wanda Svevo (Fundación Bienal de São Paulo) y del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo. De igual manera abría que mencionar los fondos de dos bibliotecas de esta universidad: la de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo, y la de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo. Y en Madrid, se ha realizado una revisión bibliográfica y documental en los fondos de la biblioteca y del centro de documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, además de las bibliotecas de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Facultad Bellas Artes y, en especial, de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. De igual forma han sido de extrema importancia las colecciones de la Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, y del Archivo Regional y Biblioteca Joaquín Leguina. Y por último, también es preciso mencionar el Centro de Documentación y Recursos Pedagógicos VIH/sida de la ONG SidaStudi, el archivo “Documents of 20th century Latin American and Latino Art” del Museo de Bellas Artes de Houston y los fondos publicitarios de Iberia Aerolíneas Españolas, todos ellos consultados a partir de sus aplicaciones digitales.

Considerando lo anteriormente expuesto, paso entonces a detallar la estructura de la presente tesis:

En el primer capítulo se introduce al artista estudiado, a partir de un listado comentado de las principales fuentes que históricamente delinearon la fortuna crítica de Leonilson. La manera detallada con la que se ha concebido esta parte inicial de la tesis responde a dos razones esenciales. En primer lugar, al dirigirse esta tesis a la comunidad académica española y siendo escasa hasta la fecha la presencia de la producción de Leonilson en este país, se ha considerado necesario introducir en líneas generales datos sobre su vida y obra. Para ello, se ha recurrido a anteriores investigaciones —ya sean monografías, exposiciones, artículos o incluso producciones artísticas y fenómenos de la cultura popular inspirados en su trayectoria creativa— para dibujar así un breve retrato del artista.

En un segundo lugar, se constató la necesidad de una revisión crítica de dichas fuentes, ya que éstas han sido las responsables de los relatos oficiales que, como se verá en el trabajo, difieren en gran medida de la subjetividad de Leonilson que aquí se propone. Al tratarse de un hecho ignorado por las investigaciones anteriores, este viaje a Madrid acaba actuando como elemento crítico de los relatos instituidos, demandando una perspectiva historiográfica capaz de detectar las razones de su propia “desaparición” e imaginar su posible “ubicación” dentro de un renovado relato histórico. Así, este capítulo pretende perfilar no solo un “Leonilson que merecemos” —parafraseando la célebre defensa que Douglas Crimp hace sobre la centralidad de

la sexualidad disidente de Andy Warhol—⁴, sino concebir un Leonilson hasta ahora inédito y de cierta manera silenciado. Un Leonilson que desdibuja las categorías analíticas establecidas y los protocolos narrativos habitualmente empleados en su estudio, y que frustra cualquier visión de cuño formalista y modos de narrar lineales y progresivos. En suma, un Leonilson que desde su “rareza” —historiográfica, artística, sexual— acaba trastocando incluso las percepciones más “acomodadas” acerca de su propia “rareza”.

El segundo capítulo tiene como propósito trazar los objetivos de esta investigación, al tiempo que presenta sus principales desafíos metodológicos. Al ambicionar un relato historiográfico sobre este viaje a Madrid, este estudio se vio obligado a sortear una serie de obstáculos propios del periodo analizado; entre ellos, la falta de fuentes primarias, la inexistencia de modelos historiográficos previos en los que apoyarse, y las limitaciones y controversias relacionadas con el método de investigación biográfico.

Una vez aclaradas las premisas de la tesis y el aparato teórico-crítico con el que hacer frente a estos obstáculos, el tercer capítulo ofrece un minucioso análisis histórico sobre el periodo anterior al viaje del artista a España. Dado que el objeto de estudio resulta ser un individuo en tránsito, fue necesario retrotraer el arco temporal estudiado hasta su punto de partida, circunscrito a la ciudad de São Paulo, a partir de la segunda mitad de la década de los setenta. Centrándose en las experiencias formativas de Leonilson en esta ciudad, este capítulo profundiza en el medio institucional y social que frecuentó como estudiante, verificando la formación artística de alto nivel que recibió y la relación sentimental y afectiva que, como agente de este contexto cultural, el artista desarrolló con su entorno — pese a la insatisfacción exhibida en incontables declaraciones por el artista y sus compañeros de generación—.

Esta sección trata también los motivos de cuño artístico que podrían haber traído a Leonilson a la capital madrileña. Sopesando el conocimiento previo que desde Brasil él podía tener sobre hechos y personajes de la cultura española, se investiga de qué maneras podría haber imaginado para sí un Madrid como centro de una modernidad mucho más avanzada que la de São Paulo. Pero sobre todo, la atención puesta sobre el escenario paulistano hace posible un relato histórico desde una lectura relacional, asentada sobre una perspectiva contrastada entre las experiencias madrileñas de Leonilson y las de su contexto de origen. Esta elección narrativa permite acercarse de manera más precisa a un fenómeno de desplazamiento entre ciudades como el suyo, al mismo tiempo que rompe con una perspectiva analítica fija y limitada a una sola dimensión espacio-temporal, ciega a los intercambios y cruzamientos que pueden darse entre ambos polos culturales. De este modo, se confía que el transitar de Leonilson entre estos dos países actúe como un elemento catalizador de narrativas compartidas.

Esta análisis conduce el estudio del capítulo cuarto, donde se elabora el relato hasta ahora inédito sobre la estancia de Leonilson en Madrid durante el año 1981. De forma similar al capítulo que lo precede, éste también se estructura a partir de su recorrido personal por el circuito artístico, el madrileño en este caso. Sin embargo, se insiste en esta ciudad no solo como un núcleo de experiencias formativas —en especial, por la notable oferta de exposiciones

⁴ Cf. Crimp, Douglas, “El Warhol que merecemos: estudios culturales y cultura queer” en Crimp, Douglas, *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, pp. 155-174.

internacionales—, sino también como el escenario que permitió su más temprana producción artística. Es crucial comentar que, al tratarse del núcleo de esta investigación, el capítulo tiene una extensión considerablemente superior a la de los demás. Y que, mediante una exhaustiva demostración de datos, pretende abarcar un contexto que se descubre como imprescindible a la hora de comprender el proceso de profesionalización del brasileño.

Para ello, su contenido se divide en dos partes. La primera hace confluir un relato biográfico con un examen sobre el tejido institucional que el artista encontró en su ciudad de destino. A partir de la observación de sus hábitos de consumo artístico y de ocio en la ciudad, se pretende identificar los acontecimientos claves de esta fase inicial de su producción, así como el impacto que pueden haber supuesto en sus creaciones posteriores. Y no es menos importante señalar también la posibilidad de que este relato, basado al fin y al cabo en las vivencias singulares de un extranjero, termine promoviendo una lectura alternativa sobre la propia modernidad local. Desde su “mirada de turista” —identificada aquí a partir de los presupuestos teóricos de autores como Dean MacCannel y John Urry—⁵, se sospecha que esta aventura de Leonilson es capaz de aportar un sugerente desvío respecto de los relatos establecidos desde el propio Madrid sobre sus años ochenta.

Y la segunda parte del capítulo inspecciona el trabajo artístico que produjo Leonilson en esta ciudad. ¿Cuáles fueron las negociaciones del artista con este entorno extranjero y cómo han afectado a su producción más inmediata? ¿Cómo valorar la trascendencia de este periodo productivo en relación con sus trabajos tardíos y más celebrados? Para contestar estas preguntas, se propone repasar el *corpus* del periodo estudiado, incluyendo los resultados de la investigación de campo realizada tanto en Madrid como en São Paulo y Rio de Janeiro, mediante la que fue posible hallar piezas, algunas de ellas en paradero desconocido, y ampliar las posibilidades analíticas acerca de esta fase. Se cotejarán por tanto los trabajos que manifiestan una clara heterodoxia frente a su producción consagrada, así como aquellos que ya introducían rasgos que “reaparecerían” y quedarían fijados en su lenguaje considerado “maduro”. Por otra parte, también se analiza la primera exposición individual de Leonilson, *Cartas al Hombre*, que ocurrió en 1981 en la galería de la Casa do Brasil, colegio mayor adscrito a la Universidad Complutense de Madrid, donde el artista residió durante su estancia en la ciudad.

Mediante los conocimientos adquiridos en los apartados anteriores, el quinto capítulo profundiza en el campo semántico de los viajes y de la movilidad para sugerir nuevos acercamientos a aspectos que, en principio, poco tienen que ver con el traslado del artista a Madrid. Es decir, aunque en los dos primeros capítulos se reivindique un Leonilson diferente al consagrado en su relato oficial —el artista homosexual desolado por la crisis del sida—, en este último capítulo se sugiere que la poética homoerótica y seropositiva, núcleo de su obra en los años noventa, sea vista en perspectiva y en relación con su actividad turística iniciada en 1981. Al trastocar una visión crono-biológica de su itinerario profesional, se propone que sujetos históricos supuestamente diferentes y alejados —el Leonilson joven y sano, y el Leonilson maduro y enfermo— se relacionan no en términos de incompatibilidad, sino a través de una revisión

⁵ Cf. MacCannell, Dean, *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003 y Urry, John, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres / Newbury Park / Nueva Delhi, SAGE Publications, 1990.

cruzada. ¿Qué relación guardan los conocimientos ya consolidados acerca del carácter cosmopolita de Leonilson con este hecho biográfico hasta ahora poco estudiado? Y al revés, ¿podría este viaje a Madrid atreverse a releer la versión canónica de su historia?

Lejos de intentar localizar en este viaje a Madrid el “origen” de sus prácticas homosexuales y de su infección por VIH, se sugiere que la vocación viajera de Leonilson no puede interpretarse solo como una manifestación de la necesidad del artista por construir espacios de reclusión y aislamiento, en los que reafirmar una identidad impermeable —ya fuese en su vida o en su arte—. Porque al indagar en el posible contacto del brasileño con las prácticas y reivindicaciones de la comunidad homosexual en Madrid, este estudio busca comprobar que un viaje como éste es, sobre todo, una forma radical encontrada por el artista para estar en diálogo con el mundo. Y que, mediante sus periplos, Leonilson pasó a habitar un imaginario colectivo internacional, que históricamente concedió innumerables y contradictorios significados a la existencia de estos hombres erráticos que, cargados de deseos “sospechosos”, han sido celebrados y/o atacados por su modelo de vida más flexible, movedizo y libre de lo “normal”. Y finalmente, es posible observar que la precoz destreza demostrada por Leonilson frente a los intercambios, flujos y contaminaciones culturales que estructuran el sistema global que le tocó vivir, guardan una sugerente relación con las metáforas que utilizó para comentar la crisis del VIH/sida en su obra.

Por último, no sería preciso insistir en que esta tesis en absoluto pretende formular un acercamiento definitivo sobre la carrera y producción de Leonilson. Al concentrarse en una fase muy específica e ignorada por su biografía, tampoco se ambiciona agotar los posibles análisis sobre dicho período —en el caso de que todavía se considere factible algo como una “conclusión total” sobre cualquiera que sea el objeto de estudio dentro de la historia del arte—. Ante todo, a partir de esta investigación sobre el viaje de Leonilson a Madrid en 1981, se plantea una posibilidad historiográfica “desubicada” de los relatos consolidados, y más alineada con la propia experiencia vital y producción artística examinada —es decir, fragmentaria, no dogmática, móvil y abierta a la discontinuidad y el azar—. Pues, tal y como indica el comisario Ivo Mesquita —de quien se toman las líneas a continuación, como punto de inicio de este viaje que aquí se pretende emprender, no solo entre São Paulo y Madrid, sino a través de la identidad viajera de Leonilson—,

“[es] imposible construir un lugar permanente, conferir un sentido heroico a una obra que se articula en la especificidad de su práctica y que desea adherirse a la existencia. El conocimiento en profundidad de un cuerpo de trabajo debe ambicionar la posibilidad de una nueva lectura, siempre⁶.”

⁶ Mesquita, Ivo, “Para o meu vizinho de sonhos” en Lagnado, Lisette, *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo, Sesi/Projeto Leonilson, 1995, p. 196. [La traducción es mía.]

1. Leonilson

“Hoy es el primer día de marzo hoy cumpla 35 años 35 años yo nací en Fortaleza así vivimos en Manaus en Porto Velho y aquí en São Paulo cuando yo salí de la casa de Hécuba me fui a vivir en Madrid después viví en Milán viví en Bologna considero que viví en Munich y en Amsterdam entonces yo volví a São Paulo es decir después de Milán yo volví a São Paulo Munich y Amsterdam fue después de 87 Amsterdam después que yo conocí Eupenor Munich después que conocí Eurimedonte suspira este año todavía no hice ningún viaje para fuera del país hecho mucho en falta yo yo estoy sintiéndome bien creo que está todo en su lugar apaga ⁷”

Es 1992. Instalado en su habitación en São Paulo, el artista brasileño Leonilson se dedica una vez más a su peculiar proyecto de subjetivación. En esta ocasión, en lugar de manosear lienzos, papeles o telas, se detiene unos instantes. Coge la grabadora y registra en un diario sonoro sus andanzas por el mundo hasta llegar al momento mismo de pulsar “REC”. Así, contando ciudades —como quien enumera amores— Leonilson traza una de sus cartografías vitales: Fortaleza, Manaus, Porto Velho, São Paulo, Madrid, Milán, Bologna, Munich, Amsterdam, São Paulo. Y, fortuitamente, acaba dibujando con palabras otro autorretrato más. Uno entre los muchos que abundan en su fugaz, pero expresiva trayectoria artística.

Sin embargo, todavía es 1992, y mientras tanto, millones de jóvenes marchan por las calles de Brasil para reclamar la destitución del —también joven— presidente Fernando Collor de Mello, primer jefe ejecutivo elegido tras la rehabilitación democrática brasileña. En Río de Janeiro, representantes de diversas partes del globo se encuentran en la “Cumbre de la Tierra”, en la que se firmaba la “Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático”. Ya en São Paulo, integrantes de la Policía Militar del Estado irrumpen en el presidio de “Carandiru”, ejecutando a 111 reclusos —episodio marcado por una grave violación de los derechos humanos—. Coincidiendo con el quinto centenario de la llegada de Colón a América, en Sevilla se celebraba la Exposición Universal, mientras que desde el otro lado del Atlántico se hacía saber que esta “llegada” más bien podría considerarse una “invasión”, o incluso una “masacre”. Desde Houston y mirando hacia el siglo XXI, la NASA lanzaba al espacio la sonda “Mars Observer”, que tenía la fallida misión de enviarnos informaciones desde el planeta rojo. Tras el innegable éxito de sus Juegos Olímpicos, Barcelona entra definitivamente en el mapa de los grandes centros cosmopolitas. Mapa éste que se alteraría sensiblemente con la firma del “Tratado de Maastricht”,

⁷ Declaración de Leonilson extraída del manuscrito de *frescae ulisses*, idealizado por el artista con la transcripción de Ricardo F. Henrique. El origen de dicho material es una colección de grabaciones sonoras, a modo de diario, producidas por el artista entre 1990 y 1993, año de su fallecimiento; véase: Henrique, Ricardo F., Bezerra Dias, José Leonilson, *frescae ulisses*, versión septiembre de 1999, [Manuscrito no publicado; la traducción es mía]. Una versión editada de esta declaración en su formato sonoro fue incluida en el corto-metraje *Com o oceano inteiro para nadar*, véase: Harley, Karen (Dir.), *Com o oceano inteiro para nadar*, Rio de Janeiro: RioArte Vídeo, 1997, DVD, 19:35 min. La publicación de este manuscrito, anteriormente prevista para 2000, fue cancelada, véase: Cypriano, Fabio, “Família suspende biografia de Leonilson” en *Folha de S. Paulo*, 27 de noviembre de 2000.

Es importante señalar que en esta investigación se transcriben literalmente los extractos, incluyendo variaciones y juegos tipográficos empleados por Henrique para remarcar aquellas partes del audio que tienen un valor expresivo. Además, con la intención de preservar la identidad de las figuras citadas por Leonilson en las grabaciones, Henrique ha substituido sus nombres por los de personajes de la mitología griega.

que además de instituir la Unión Europea creaba tanto la concepción de una ciudadanía europea, la libre circulación de personas y algunos años más tarde una moneda común para la mayoría de estados comunitarios. En Madrid, cruzando el turístico Paseo del Prado, el “Guernica” de Picasso es trasladado hacia lo que parece ser su último (y no menos controvertido) viaje: pasada una década de su llegada desde Nueva York y de su instalación en el Casón del Buen Retiro, se dirigía al recién creado Museo Reina Sofía. Museo cuyas puertas fueron abiertas, en una fría mañana de diciembre, por los pies desnudos del artista Pepe Espaliú; acto que concluía la acción *Carrying*, en la que innumerables voluntarios le transportaron en brazos desde el Congreso de los Diputados hasta dicho centro de arte, ligando simbólica y flagrantemente lo político a lo artístico, haciendo que el frágil cuerpo de Espaliú penetrara el edificio para visibilizar la tragedia del sida. Pero sobre todo, para Espaliú se introducía en el museo como portador de una cruel paradoja: frente al entusiasmo de la década y de la proliferación de sus instituciones artísticas, la apremiante desaparición de sus propios agentes⁸.

Y entonces Leonilson pulsa “STOP”, afirmando su creencia de que “todo está en su lugar”. Ante una realidad exterior en constante y azaroso movimiento, frente a un mundo en continuo proceso de reorganización espacial —este mundo que, en palabras del propio artista, “se ha dado la vuelta” y dónde “todo es Mad Max⁹”— Leonilson parece necesitar poco más de un minuto: tiempo suficiente para rematar una narración de su propia historia. Pero sobre todo, tiempo suficiente para que él, en medio a las múltiples negociaciones y disputas de índole espacial que ocurren alrededor del globo, también conciba un lugar para sí. “Lugar” cuya duración es la de la grabación misma; “lugar” cuya ubicación consiste más bien en un itinerario por múltiples lugares.

Nada más representativo para un obstinado amante de los desplazamientos como Leonilson. El artista sabe que mirando al mundo exterior, se acaba “mirando a sí mismo”: en ningún caso este provisional espacio de intimidad y calma ante el barullo contemporáneo responde a un afán por recluirse. Salir de casa, de su país y, en muchas ocasiones, hasta de sí mismo, para encontrarse en *otras* casas, *otros* países, en *otros*. Así, Leonilson pasa a identificarse con los cuerpos, objetos e ideas que por placer, necesidad o subordinación se ven obligados a moverse. Engendra un espacio vital y un proyecto de subjetivación cercano a la propia experiencia del desplazamiento. Durante su breve carrera, tal y como se verá a lo largo de estas páginas, Leonilson se apropia de un complejo imaginario de viajes, haciéndolo visible en su

⁸ Como indica Isaac Ait Moreno, de 1989 a 1998 se verificó un fenomenal incremento en el número de instituciones dedicadas al arte moderno y contemporáneo en diferentes comunidades autónomas de España: “En 1989, sin embargo, la situación comienza a cambiar con la fundación del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), situado en la ciudad de Valencia, y del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), ubicado en Las Palmas de Gran Canaria, que protagonizan la primera eclosión de museos de arte contemporáneo autonómicos. Una segunda oleada se producirá entre los años 1993, cuando se inaugura el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, y 1995, en el que se abren el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Finalmente, la década de los noventa se cerrará con dos nuevos centros más, el Museo Guggenheim de Bilbao (1997) y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla (1998).”, véase: Ait Moreno, Isaac, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1979-1994*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 75-76.

Para un acercamiento a la acción “Carrying” de Pepe Espaliú, véase: Aliaga, Juan Vicente, “Háblame, cuerpo” en Suárez Japón, Juan Manuel y Aliaga, Juan Vicente, *Pepe Espaliú 1986-1993*, Junta de Andalucía, 1994, pp. 9-45; Del Río Almagro, Alfonso, *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*, Córdoba, Fundación Provincial de artes Plásticas Rafael Boti, 2000, pp. 72-96. Sin embargo, es ineludible citar el artículo que el propio artista publica en *El País*, en el que explicita los razonamientos artísticos y políticos de la acción; véase: Espaliú, Pepe, “Retrato del artista desahuciado” en *El País*, 1 de diciembre de 1992, https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html

⁹ Lagnado, Lagnado, *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo, Sesi/Projeto Leonilson, 1995, p. 96. Leonilson hace referencia a la película de ciencia ficción y acción dirigida por George Miller en 1979 y que, debido a su éxito mundial, ha sido convertida en una saga cinematográfica. En la década de los años ochenta, las entregas siguieron con la temática distópica de la película original, siendo estrenadas en “Mad Max 2: El guerrero de la carretera” y “Mad Max, más allá de la cúpula del trueno” en 1981 y 1985, respectivamente.

prolífica producción plástica o en sus anécdotas personales, como la que da comienzo a este capítulo.

Dicha anécdota, extraída de las grabaciones sonoras que Leonilson produce durante sus tres últimos años de vida, es un claro ejercicio de construcción de memoria que proporciona datos relevantes para cualquier aproximación biográfica, a pesar de la retórica algo errática —tan usual en cualquier confesión personal y más aún si consideramos lo contradictorio que podía llegar a ser el propio artista—. Pero sobretodo, pese a su sencillez e inofensiva apariencia, este testimonio es una muestra más del perverso juego que el artista establece con aquellos que desean ordenar su historia, determinar sus significados y fijar sus sentidos. Porque, cuando el brasileño se vale de la metáfora de la vida como un gran viaje, parece inducirnos a lecturas acomodadas en una evidente comparación con la figura romántica del viajero clásico¹⁰; no obstante, en su caso, la anacronía le supera: solo puede reivindicar dicha figura en su potencialidad subversiva. Porque, ante todo, cuando Leonilson se apropia del saber empírico de todo viajero, lo hace desde su obligada capacidad para negociar su presencia a partir de su perspectiva extraordinaria, extra-oficial, que *per se* trastoca la “normalidad” propia del orden establecido.

De ahí que, tanto en su carrera como en su historia personal, Leonilson promovió una sistemática perversión de las fronteras entre “arte” y “vida”, siendo capaz de cuestionar las categorías vigentes, inundando obviedad con incertidumbres e indefinición. En este sentido, tal vez no sea nada trivial recordar que, sin ninguna inocencia, el artista decida titular su colección de cassettes como *frescae ulisses*. Pues, con el atrevimiento propio de un extranjero que relee a Homero y a Joyce, rompía cualquier decoro o jerarquía al apoderarse de estos dos monumentos de la cultura occidental, en un acto tan vandálico como deferente¹¹. Al mezclar sus relatos íntimos con narrativas canónicas, Leonilson suspende cualquier certidumbre sobre la naturaleza documental y la verosimilitud de sus enunciados. Parece incluso ambicionar el provocador aforismo de Oscar Wilde —otra de sus referencias literarias— que asevera que “la Vida imita al Arte mucho más que el Arte imita a la Vida¹²”. Algo que se acerca mucho a lo que sugiere Svetlana Boym con su “teoría del extrañamiento¹³”, en la que observa que los artistas mediante su actuación sobre el entorno más próximo, dan muestras de un irrefrenable deseo por desplazar lo prosaico y cotidiano hacia un marco artístico, confiando que esta actuación artística devuelva sensaciones a la vida misma; más bien confundiendo y diluyendo las diferencias cruciales entre ambos dominios, acaban reinventando el mundo, probándolo como si fuera la primera vez. Algo que en mucho se asemeja a lo que confiesa Leonilson en otra de sus grabaciones:

¹⁰ Para un análisis sobre la relación entre la figura mítica del viajero occidental y diferentes discursos artísticos, véase: Adler, Judith, “Travel as performing art”, en *The American Journal of Sociology*, v. 94, n° 6, Mayo, 1989, pp. 1366-1391.

¹¹ Relata el crítico Jorge Pontual que desde sus primeras conversaciones con Leonilson, en 1983, el artista declaraba el impacto en su imaginario de la lectura de Joyce: “En este entonces, ya me contó sobre [...] la lectura reciente de *Ulisses* de Joyce (heroicos fragmentos del día), pruebas suficientes de una cabeza a mil por hora, multidireccionada” en Pontual, Roberto, *Explode Geração!*, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984, p. 73 [La traducción es mía]. Además, en uno de sus cuadernos de viaje, Leonilson deja escrito el día 13 de diciembre de 1981: “estoy leyendo *Ulisses* que Luiz me regaló / estoy en la estación de Barcelona / y no tengo ganas de salir para / visitar la ciudad [...]” [la traducción es mía]; este registro personal del artista está conservado en el Projeto Leonilson, en São Paulo.

¹² En la biblioteca personal del artista, conservada en el Projeto Leonilson, en São Paulo, se puede encontrar la publicación: Wilde, Oscar, *Historias de fadas*, São Paulo, Nova Fronteira, 1993. Además, hace una mención al escritor en una entrevista a Liagnado, véase: Lisette, Liagnado, *Op. Cit.*, p. 103.

¹³ Boym, Svetlana, “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky” en *Poetics Today/Creativity and Exile: European/American Perspectives II*, v. 17, n° 4, Durham, Duke University Press, 1996, p. 515.

“[...] compré este grabador justamente para no tener que escribir un libro eee no era bien un libro pero algunos textos ¿sabes? algunos textos el nombre yo iba a robar de Joyce el Ulisses pero quería poner Frescoe Ulisses [...] la historia del Ulisses que Joyce cuenta yo nunca la entendí bien para decir la verdad pero yo quería contar la historia del Ulisses de este tipo que está siempre viajando sin tener un lugar sin tener ninguna base arfa se queda por allí todo el tiempo ¿sabes? y entonces cada vez que el corazón aprieta así él cambia de lugar para mantener este frescor del lugar [...] a veces creo que estoy siempre cambiando de lugar cambiando de lugar cambiando de lugar para mantener el frescor para mantener la sorpresa ¿sabes? de querer que cada mañana sea diferente así cada vez que creo que ya sé un poquito de un lugar ya quiero irme de allí sabes eeee ts es obvio que el libro que esas cosas escritas iban a ser una biografía no una autobiografía creo que estoy todo el tiempo hablando de mí yo me pongo a hablar de mí todo el tiempo parece que solamente existo yo pero yo me intereso bastante por las personas yo incluso creo que me intereso bastante con las personas yo creo que cuando intento hacer algo cuando hago un dibujo cuando hago una pintura yo quiero trasladar un poco de mi curiosidad sobre el mundo para las personas ¿sabes? para que ella sean más curiosas también para ver si...
apaga¹⁴”

Para no adelantar acontecimientos que serán analizados en profundidad en los diferentes capítulos de esta tesis, de momento bastaría con precisar que esta complejidad subjetiva supone un desafío historiográfico para esta investigación. Al final, como ocurre en cualquier proyecto autobiográfico, el propio objeto de estudio nos obliga a plantearnos ciertas cuestiones. Cuando Leonilson utiliza la primera persona ¿quién habla y sobre qué “persona” habla? Y asimismo, cuando buscamos a Leonilson a través de sus obras y en sus huellas biográficas, ¿a qué “Leonilsons” estamos buscando? ¿Qué “Leonilsons” encontraremos? ¿Y qué “Leonilsons” invariablemente perdemos?

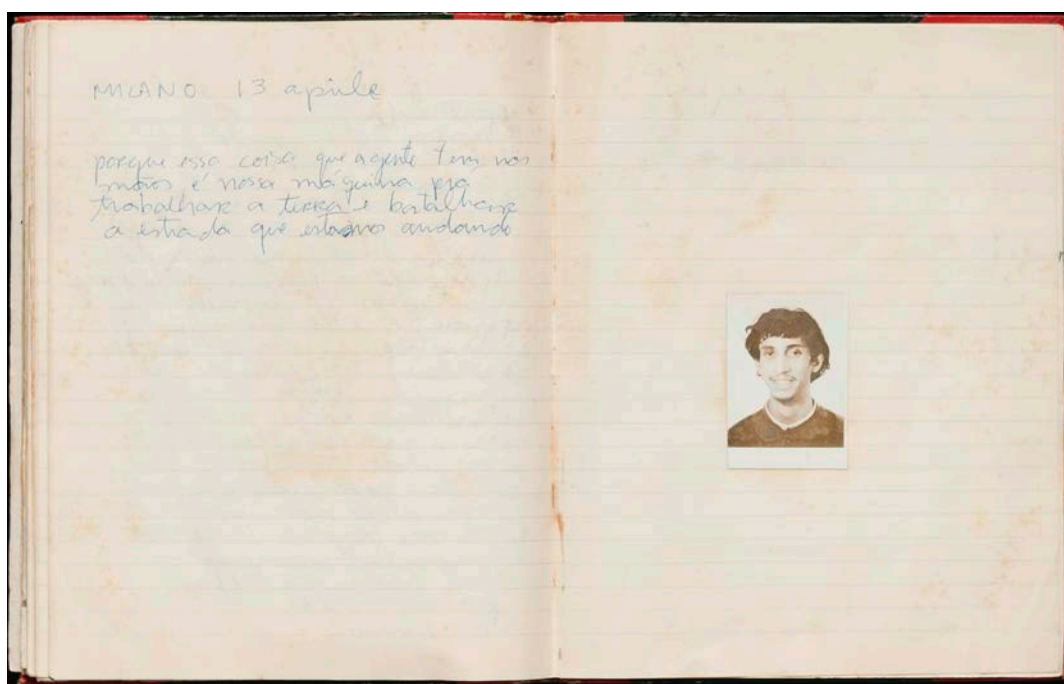
Teniendo en cuenta lo voluble que llega a ser su personalidad y trayectoria, y pese a la aparente contradicción, a continuación se elabora un relato explicativo del artista. Dicho relato, constituido a partir de las lecturas *estandarizadas* de Leonilson, responde en primer lugar a la necesidad de introducir al artista en el circuito académico y artístico español, que apenas está familiarizado con su producción. Además, pese a que su relevancia histórico-artística resida justo en su indisociable gusto por todo aquello que duda de lo fijo y de lo ordinario, es preciso establecer una lectura inicial, en la que conjugar los hallazgos de las principales revisiones que consolidaron su fortuna crítica. Pues, pasadas más de dos décadas de los primeros estudios en

¹⁴ Henrique, Ricardo F., Bezerra Dias, José Leonilson, *frescoe ulisses*, versión septiembre de 1999, p. 4. [Manuscrito no publicado. La traducción es mía.]

profundidad sobre el artista¹⁵, ya es posible localizar ciertos elementos “oficializados” en las narraciones más comunes sobre el artista.

En una segunda parte, se desarrollará un detallado repaso de las diferentes investigaciones académicas, curatoriales y artísticas, entre otras, que han posibilitado la concepción de estos relatos consolidados sobre el artista y que, de manera directa, han producido una especie de “mitificación” de su figura. Uno de los resultados de esta revisión crítica es la de extraer un “Leonilson” que no ha sido todavía tratado, una lectura alternativa sobre su figura. Un “Leonilson” que, como se verá, es disputado por múltiples narrativas e intereses, pese a su demostrada capacidad para deshacerse de cualquier clasificación. El mismo artista que, en 1981, intenta ser “artista por entero¹⁶”, y que en un mundo bajo procesos de fragmentación y reordenación, vuela desde São Paulo a Madrid; sin saber que, a partir de lo fragmentario de esta experiencia viajera, uno intentaría reordenar su historia.

1.1. Datos del viajero



CADERNO C-4 [PAG. 114 E 115]

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL PROJETO LEONILSON

FOTOGRAFÍA: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO LEONILSON

José Leonilson Bezerra Dias está en el centro de esta empresa biográfica. Penúltimo de una familia de cinco hijos formada por Theodorino Torquato Dias, próspero comerciante de telas, junto a Carmem Bezerra Dias, dedicada ama de casa, Leonilson nace el primero de marzo de

¹⁵ La monografía de Lisette Lagnado, que acompañaba una exposición retrospectiva homónima, realizada en la Galeria SESI en 1995, es considerada como el primer estudio crítico dedicado al artista; véase: Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*

¹⁶ Expresión utilizada por Leonilson en entrevista con el crítico y comisario Frederico Morais, cuando comenta su decisión por irse a vivir en Madrid en 1981; véase: Morais, Frederico. “Leonilson - A arte hoje é assim, coisa de cigano. E a gente fica feliz”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de mayo de 1983. [La traducción es mía.]

1957 en la capital del estado de Ceará, Fortaleza, en la zona nordeste de Brasil. Desde de Manaus —capital del estado de Amazonas dónde sus padres contrajeron matrimonio— la pareja migró a diferentes ciudades durante los siguientes años, motivada tanto por oportunidades de negocio como en busca de mejores condiciones de vida y estudio para sus hijos. Inicialmente se van a Porto Velho, luego a Fortaleza, para entonces establecerse en São Paulo —ciudad dónde Leonilson llega a sus cuatro años de edad, y dónde fallece a los treinta y seis, el 28 de mayo de 1993—¹⁷.

Figura emblemática del contexto artístico conocido como la “Generación 80”, su destacada trayectoria y rápido ascenso profesional ilustran un singular momento de las artes en Brasil. En dicho periodo se pueden observar, por ejemplo, una paulatina profesionalización del mercado interno —marcada por el surgimiento de galerías de arte dedicadas con exclusividad a la producción contemporánea, la creación de publicaciones especializadas y el fortalecimiento de la enseñanza profesional y académica en artes visuales—¹⁸, la recuperación del prestigio de una institución fundamental como la Bienal de São Paulo —boicoteada desde su edición de 1971 por la comunidad artística brasileña y extranjera, contrarias a las medidas represivas del gobierno militar de Brasil—¹⁹, y el creciente interés de la crítica y del mercado internacional por el arte brasileño y sus agentes —cuya culminación se produce en los años noventa y a comienzos de siglo aunque Leonilson no llegará a presenciarlo—.

A inicios de la década de 1980, Leonilson surge como una gran novedad en el circuito artístico nacional que, a su vez, bajo el entusiasmo generado por el momento de abertura política, estaba ávido por renovaciones que afiancen una pretendida vocación internacional. Nada más llegar de su temporada de cerca de dos años en Europa, es lanzado al mercado en 1983 con exposiciones individuales simultáneas en dos de las galerías más reputadas del momento —Luisa Strina en São Paulo y Thomas Cohn en Río de Janeiro—. No sin razón el artista acaparó todas las

¹⁷ Conviene notar que en la declaración de Leonilson incluida en el inicio de este capítulo, el artista se refiere como *suyas* las experiencias de residencia en Manaus y Porto Velho cuando, en realidad, nunca ha llegado a vivir allí. Se tratan de las ciudades en que residieron sus padres antes de su nacimiento en Fortaleza. Tanto aquí como en su proyecto de subjetivación particular desarrollado a lo largo de su carrera, el discurso opera de manera consciente cuando incorpora experiencias ajenas, evidenciando una aproximación *sui generis* a la idea misma de “subjetividad”, que no responde a las experiencias estrictamente en primera persona.

¹⁸ Como ejemplos de galerías de arte contemporáneo que se destacan en esta época se pueden citar: Luisa Strina, Subdistrito, São Paulo y Gabinete de Arte Raquel Arnaud, todas ubicadas en São Paulo, mientras que Thomas Cohn, Saramenha y Ana Maria Niemeyer, son los referentes en Río de Janeiro. Publicaciones como *Galeria*, *Guia das Artes*, *Arte em São Paulo*, *Gávea* y *Módulo*, además de los suplementos culturales de los periódicos tradicionales como *O Globo* y *Folha de S. Paulo* y de revistas semanales como *Veja* e “*stoÉ*” —que apuestan durante esta década por la cobertura del arte contemporáneo— son algunos de los ejemplos de la producción mediática especializada del momento. Citados en este trabajo, los cursos universitarios de Artes Plásticas de la Fundación Armando Álvares Penteado y de la Universidad de São Paulo, además de la enseñanza no oficial desarrollada por “Aster” en São Paulo y el “Parque Lage” en Río de Janeiro representan algunos de los centros de formación de gran parte de la generación de artistas de la década de 1980. Pese a que dicho escenario artístico será discutido a lo largo de este trabajo, para un entendimiento panorámico del sistema del arte del periodo, véase: Farias, Agnaldo, “Brasil: La escena artística reciente. Desde los 80 hasta los 90. De la euforia a la crítica” en Power, Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006, 227 - 259.

¹⁹ Desde su fundación en 1951, la Bienal de São Paulo ejerció una función trascendental, principalmente en lo que se refiere a la difusión y la consagración internacional del arte latinoamericano. Debido a los abusos perpetrados por el gobierno militar en Brasil desde el golpe de estado del 31 de marzo de 1964, y en particular a raíz del recrudecimiento de sus medidas represivas a partir del Acto Institucional nº 5 en 1968, una parte significativa de los artistas decidieron boicotear el evento del siguiente año. La comunidad internacional expuso su repulsa a través, por ejemplo, del manifiesto “Non à la Biennale”, firmado por 321 artistas e intelectuales liderados por el crítico y comisario francés Pierre Restany y que sería publicado en Estados Unidos por *The New York Times* y en Italia por *Corriere della Sera*. En el contexto latinoamericano, se puede citar la posición de los mexicanos Alberto Gironella, Rufino Tamayo y David Alfaro Siqueiros que decidieron cancelar su participación en la Bienal de São Paulo, en una clara manifestación de repudio al régimen que gobernaba el país. Habría que esperar hasta los inicios de la década de 1980 para que la Bienal de São Paulo recuperase su reputación frente a la *intelligentsia* internacional más progresista, a través de la renovación institucional supuesta por el proyecto comisarial desarrollado por Walter Zanini a partir de la 16ª edición, en 1981. Para más informaciones sobre las razones y consecuencias del boicot de la comunidad artística al evento brasileño, véase: “To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención” en *Análisis*, Buenos Aires, 29 de julio de 1969, 70. Amarante, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, 180 - 211. Alambert, Francisco y Canhete, Polyana, *As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004, 124. Farias, Agnaldo (org.), *Bienal 50 Anos, 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001, 147. Whitelegg, Isobel, “The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969–1981)” en *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 22, 2009, 106-113, 10.1086/aft.22.20711770.

atenciones —levantando también suspicacias y eventual repudio por parte de los veteranos²⁰— dada la extrema precocidad y rapidez con que esta producción fue avalada por una gran parte del sistema. Asimismo, Leonilson junto con otros de sus contemporáneos, —como Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Daniel Senise, entre otros— son alzados a la posición de grandes estrellas del arte nacional, respaldados por un nuevo sistema de galerías, que garantizaba que “por primera vez en la historia del circuito artístico del país, artistas en torno a los veinte años vivieran de su trabajo²¹”, como observa el crítico y comisario Agnaldo Farias.



PROYECTO PARA CARTEL: LEDA CATUNDA / SERGIO /
LEONILSON / COZZOLINO – GALERIA LUISA STRINA, 1984
ACRÍLICO Y FOTOGRAFÍA PEGADA SOBRE PAPEL
70 X 50 CM
FOTOGRAFÍA: EDUARDO ORTEGA / © PROJETO LEONILSON

Vinculada a las tendencias neo-expresionistas euro-americanas, en especial a la transvanguardia italiana concebida por el afamado comisario Achille Bonito Oliva, la producción temprana de Leonilson reverbera los preceptos de una práctica pictórica tan al gusto de la época. Demostrando basarse en un acentuado espíritu hedonista, su arte se desvinculaba de cualquier

²⁰ Thomas Cohn, coleccionista convertido en galerista en Río de Janeiro en los años ochenta, afirma en una entrevista : “Cuando hice la primera exposición [de Leonilson], perdí a Sergio Camargo, Tunga, José Resende, Carlos Vergara. Todos dejaron la galería porque creían que exponer a un desconocido no era oportuno para los artistas que ya tenían un nombre. Esto ha sido un golpe muy serio para nosotros” en Martí, Silas, “Outros tomaram o meu lugar, não faço mais falta”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 de febrero 2012, p.E6. [La traducción es mía] Cohn ha sido el principal artífice del lanzamiento de Leonilson en el mercado brasileño, juntamente con la galerista Luisa Strina en São Paulo, y de cierta manera, fue promotor de muchos de los valores artísticos relacionados con la pintura joven de la época. Además, un fundamental documento que refleja —y de algún modo, profundiza— un antagonismo entre la generación del años setenta y la de los años ochenta es Pontual, Roberto, *Explode Geração!*, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984.

²¹ Agnaldo Farias, *Op. cit.* p. 232

compromiso político explícito, atrayéndose por una postura más infantil y desenfadada; es decir, una clara antítesis al racionalismo del arte conceptual predominante en la década anterior. De ahí que, al convenir con los discursos que predicaban el “placer de pintar”, que auguraban una “vuelta a la pintura”²² —que como técnica y lenguaje había sido la preferida por las prácticas de los años setenta más avanzadas, que la entendían como formalmente conservadora y exclusivamente interesante para las fuerzas del mercado— Leonilson se convierte, por asociación con los jóvenes de otros países que toman el asalto al circuito extranjero, en la versión nacional del “artista contemporáneo” *par excellence*.

En términos formales, sus principales piezas de este período se caracterizan por los mismos valores compartidos por gran parte de su generación, que parece hallar un insospechado sentido de “rebeldía” en las tintas y en el lienzo. Una suerte de aprecio por un lenguaje figurativo, a menudo algo histriónico, por un desvergonzado uso de colores y repleto de inserciones de signos apropiados del lenguaje mediático y popular. Los lienzos huyen del “aburrido” rectángulo tradicional al verse desprovistos de bastidores y las pinturas se finalizan sin la preocupación de conservarse para una posteridad indefinida e ideal.



O COELHO E O DINOSSAURO, 1983
LEONILSON
ACRÍLICO SOBRE LIENZO
90 X 175 CM
FOTOGRAFÍA: VICENTE DE MELLO / © PROJETO LEONILSON

²² Dichos términos marcan las discusiones sobre las tendencias neo-expresionistas en Europa —especialmente en Italia y Alemania— y Estados Unidos a partir de los últimos años de década de los setenta. Recurrente en los medios de comunicación masivos, la expresión es concebida y difundida por el influyente crítico y comisario Achille Bonito Oliva, mediante la que defendía valores como el *genius loci* e iconografías nacionales, a la vez que prácticas auto-denominadas “nómadas”, además de privilegiar el gesto expresivo de la pintura, un distanciamiento ideológico y la despreocupación entre la división cultural de “high” y “low”; véase: Bonito Oliva, Achille, *La transavanguardia italiana*, Milán, Giancarlo Politi, 1983.



O INFLEXÍVEL, 1983
LEONILSON
ACRÍLICO SOBRE LIENZO
59,5 X 179,5 CM
FOTOGRAFÍA: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO LEONILSON

Sin embargo, aunque Leonilson haya sido asociado al controvertido término “Generación 80”²³ —agrupación diversa formada por jóvenes artistas, en su mayoría pintores, cuya producción incipiente acaparó una inédita visibilidad en el circuito comercial y en los medios de comunicación—, este artista profundizó su búsqueda por un lenguaje singular que, a lo largo de los años, le brindaría una interesante posición en la creación artística de su tiempo. En su aclamada apuesta por una poética altamente subjetiva, sus producciones iniciales fueron dando lugar a superficies agujereadas, bordadas, cosidas, llegando a su pretendida “perfección formal” en piezas de una desconcertante economía estética: tinta china y acuarela sobre papel, o costura y bordados sobre tejido. Así, a partir de finales de la década de los ochenta, Leonilson relativizó el programa subjetivo de la transvanguardia —asentado sobre una oda al “autor” como subjetividad creativa magnánima—, desarrollando una poética centrada en una subjetividad frágil, inestable y en ocasiones, a punto de difuminarse. Muy a menudo el propio artista compararía su producción a “cartas” o a “páginas de un diario”²⁴, promoviendo una sugerente confusión entre “arte” y “vida”.

²³ Término popularizado a partir de mediados de 1980 en Brasil, referente a una agrupación de jóvenes artistas, la mayoría de ellos participantes de la mítica exposición realizada en el Parque Lage, *Como Vai você, Geração 80?*, comisariada por Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal y Sandra Magger. Para más información específica sobre el evento, véase: *Revista Módulo: Como Vai você Geração 80?*, Rio de Janeiro, julio de 1984.

²⁴ Cf. Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, pp. 235, 237 y Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 27.



SOB O PESO DOS MEUS AMORES, 1990
 LEONILSON
 BOLÍGRAFO, PINTURA METÁLICA Y ACUARELA SOBRE PAPEL
 29 X 21 CM
 FOTOGRAFÍA: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO LEONILSON



DA POUCA PACIÊNCIA, C. 1987
 LEONILSON
 ACRÍLICO Y PERFORACIONES SOBRE LIENZO
 26 X 41 CM
 FOTOGRAFÍA: MARIA PAULA ARMELIN / © PROJETO LEONILSON

A partir de finales de los ochenta, Leonilson radicalizó su postura auto-referente, generando lo que el mercado y la crítica alaban como su “producción madura”. En este sentido, 1989 es tomado como un punto de inflexión, en el que el artista empieza a concebir estrategias discursivas con las que expresar su homosexualidad. Mediante la sugerente confluencia entre una iconografía homoerótica con su herencia familiar católica, el artista profundiza su investigación sobre el lugar del sujeto, sus creencias y sus deseos en un mundo preparado para clausurar el milenio. Esta postura se hace más evidente a partir de 1991, tras descubrir su condición de seropositivo. Potenciando valores como la melancolía, acidez e ironía —que ya se dejaban entrever bajo el espíritu festivo al comienzo de su carrera— esta fase genera piezas de una devastadora mordacidad, asentadas sobre una desconcertante habilidad lírica y una extremada simplicidad técnica. Sus obras, leídas como metonimias de un cuerpo en pleno proceso de desaparición, demuestran la gran capacidad del artista para producir un discurso ambiguo, pese a la trágica urgencia del momento. Antes de asumir una postura activista, sus creaciones aportan una representación metafórica de la enfermedad y, a su manera, se integran



34 COM SCARS, 1991
LEONILSON
HILO Y ACRÍLICO SOBRE VOILE
41 X 31 CM
FOTOGRAFÍA: RÔMULO FIALDINI / © PROJETO LEONILSON

en la diversa producción que otros artistas, que desde diferentes geografías, se han enfrentado —tanto en el “arte” como en la “vida”— con la epidemia del sida.

Así, el que fuera el artista propulsor de la década de los ochenta será, por ironía del (desafortunado) destino, representante *avant la lettre* del arte que marcó el sistema y la poética artística de los años noventa. Al re-significar el manido término “generación perdida”²⁵ —que usualmente cobra sentidos puramente financieros—, la desaparición de figuras como Leonilson hizo de la “la muerte del autor”²⁶ algo mucho más grave que un socorrido tópico del mundo del arte.

²⁵ Ansen, David, “A Lost Generation” en *Newsweek*, 18 de enero de 1993, pp. 16-20.

²⁶ Originado en el contexto de la teoría literaria contemporánea francesa, el debate sobre “la muerte del autor” tiene como principales artífices a Roland Barthes y Michel Foucault. Dicho planteamiento asevera que el discurso escrito y el lector son aspectos más relevantes que el autor del texto, ya que de su desaparición deviene la posibilidad misma de interpretación del texto. Si bien la teoría feminista y los estudios post coloniales y decoloniales han criticado estas consideraciones —puesto que aquéllos declaran la supresión de la subjetividad justo cuando una diversidad de otros sujetos por fin irrumpen en los espacios de la crítica de la cultura y de producción artística—, aquí la retomamos para referirnos a la tragedia del sida como fenómeno cultural que ha trastocado el paradigma de lo objetivo de las ciencias modernas, éstas que producen conocimiento desde la distancia y en un *a posteriori*. Véase: Roland Barthes. “La muerte de un autor” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987 y Michel Foucault. “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós, 1999.

1.2. Estado de la cuestión

Como se anticipaba, al centrarse en la figura de Leonilson, esta investigación constituye una presentación de una figura apenas conocida en el contexto académico español. Por ese motivo creo necesario recuperar los esfuerzos sobre los que se asientan las bases teóricas y la divulgación de la obra de este artista. Más que un simple listado, propongo un panorama comentado de los materiales ineludibles para cualquier estudio sobre Leonilson, ya que son éstos los que han asentado la fortuna crítica y la popularidad del artista.

Pese al reducido interés que su obra ha recibido por parte de la crítica más académica durante su breve carrera²⁷, de manera póstuma a partir de mediados de los años noventa, Leonilson ha sido objeto de un considerable número de publicaciones monográficas y de proyectos curatoriales. Tal y como se podrá ver en las siguientes páginas, aunque su gran mayoría sean iniciativas de instituciones brasileñas, el trabajo del artista ha demostrado en los últimos años una prometedora vocación internacional, dada su paulatina visibilidad tanto en el ámbito académico, así como en el mercado del artes e instituciones artísticas. Así, al confirmarse como uno de los principales representantes de la creación reciente en Brasil y también en el contexto latinoamericano, pasa también a ser reivindicado como un referente para las prácticas relacionadas con los estudios de género y *queer*.

1.2.1. Projeto Leonilson

Fundada en 1995, la “Sociedad Amigos del Proyecto Leonilson” —popularmente conocida como Projeto Leonilson— es una sociedad civil sin fines de lucro iniciada por amigos y familiares del artista. Volcada en proyectos de investigación, catalogación y divulgación de su obra, esta institución ubicada en el barrio de Vila Mariana, en São Paulo —vecindario dónde también vivía y trabajaba Leonilson— se convirtió desde entonces en un centro de referencia.

Entre sus recursos más importantes está su fondo artístico, que reúne un vasto *corpus* de obras pertenecientes a diferentes fases de Leonilson. Además, esta colección se acompaña de un extenso y actualizado archivo documental, con referencias a exposiciones y eventos ocurridos desde el inicio de su carrera hasta la época actual. El conjunto de la catalogación de aproximadamente 4000 piezas del arte, junto con la bibliografía especializada con 3900 volúmenes, la biblioteca y los objetos personales dejados por el artista, constituyen la esencia del Projeto Leonilson, que opera como una fuente primaria crucial para investigadores académicos y profesionales del arte.

Presidida por la hermana del artista Ana Lenice Dias, tras el paso de la crítica y comisaria Lisette Lagnado y del comisario Ricardo Resende, la institución colabora con gran parte de los proyectos realizados en torno a la obra de Leonilson. A través de acuerdos con diferentes

²⁷ Cf. Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 28.

editoriales ha publicado libros como, *Leonilson: son tantas las verdades*, de Lisette Lagnado en 1995, *Use, é lindo, eu garanto*, de Ivo Mesquita en 1997 y *Leonilson: o gigante com flores*, de Renata Sant'Anna e Valquíria Prates en 2007. Con el patrocinio integral de la Fundación Edson Queiroz publicó el catálogo *raisonné* del artista en 2017, uno de los principales objetivos de la institución desde que fue constituida. En el ámbito nacional, colaboró en diferentes proyectos curatoriales con centros como Galería de Arte del SESI, Itaú Cultural y Fundação Iberê Camargo, en Brasil, además de desarrollar una efectiva política de donaciones a museos y centros de arte de incontestable reputación internacional, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro de Arte Georges Pompidou de París y la Tate Modern de Londres. Por ello, y en definitiva, el Projeto Leonilson es una de las piezas fundamentales en el proceso de consolidación del legado del artista, siendo no solo un lugar obligatorio para el desarrollo de cualquier estudio relacionado a su figura y obra, sino también actúa como uno de los pocos referentes institucionales de esta naturaleza en el sistema artístico brasileño, tan carente de iniciativas de preservación de la memoria de sus creadores.

1.2.2. Catálogos de exposiciones

La bibliografía esencial sobre la vida y obra de Leonilson está formada por catálogos de sus exposiciones individuales, en su gran mayoría producidas por instituciones brasileñas. Son estas publicaciones los acercamientos historiográficos y analíticos más influyentes en el proceso de legitimación de la producción de Leonilson. Conviene observar que para el contexto brasileño, y en concreto para esta producción determinada, las exposiciones son oportunidades únicas para establecer nuevas lecturas, detectar problemáticas, documentar obras, movilizar debates públicos, estimular la investigación y editar publicaciones especializadas.

A continuación, listo las principales publicaciones de esta naturaleza que han sido un aporte bibliográfico esencial para esta investigación:

El trabajo *Leonilson: são tantas as verdades* de la crítica y comisaria Lisette Lagnado, se concibe como el primer estudio monográfico dedicado al artista²⁸. Esta monografía bilingüe (portugués/inglés) acompaña la exposición homónima realizada en 1995 en la Galería de Arte do SESI en São Paulo²⁹ y representa una de las primera actividades realizadas por el entonces recién-creado Projeto Leonilson, en aquel momento dirigido por Lagnado. Publicado en 1995, su preparación se inició durante los últimos meses de vida del artista.

Este esfuerzo pionero por ordenar la prolífica obra del artista y sentar las bases para su debido análisis se convirtió en un referente obligatorio, tanto para los interesados en Leonilson, como también en la historiografía reciente del arte en Brasil. Descatalogada desde su segunda edición, la publicación se enfoca en lo que la autora considera la producción profesional del artista —un periodo de diez años, desde 1983 hasta 1993—. En el ensayo principal se pregunta

²⁸ Lagnado, Lisette, *Leonilson: são tantas as verdades*, 1ª ed., São Paulo: Sesi/Projeto Leonilson, 1995. / 2ª ed., São Paulo: DBA/Melhoramentos/Projeto Leonilson, 1998.

²⁹ La exposición ocurre del 21 de noviembre de 1995 a 3 de marzo de 1996. Posteriormente viaja al Centro Cultural Banco do Brasil, en Río de Janeiro, dónde estuvo abierta al público del 11 de octubre de 1996 a 5 de enero de 1997. Su última parada es el Museo de Arte de Pampulha, en Belo Horizonte, del 21 de marzo a 27 de abril de 1997.

cuáles serían los métodos más eficaces y justos a la hora de proponer un acercamiento histórico y crítico para esta producción. También incluye una extensa entrevista con el artista —un raro e consistente material que ha sido su único testimonio publicado durante mucho tiempo, hasta que en 2015, otras dos entrevistas inéditas realizadas por el actual director del Museo de Arte de São Paulo (MASP), Adriano Pedrosa, apareciesen en el catálogo de la exposición *Leonilson: Truth/Fiction*. La publicación de Lagnado se completa con un ensayo de Pedrosa y otro del comisario Ivo Mesquita y con la “cronobiografía” desarrollada por Regina Teixeira de Barros. De manera general, pese a la situación crítica en la que se desarrolló el proyecto editorial, la autora logra sortear cualquier consideración apresurada: evita un relato heroico y mitologizante, haciendo predominar su asertividad frente a la difícil tarea de construir el legado del artista. Aunque desde la perspectiva actual es evidente la diminuta atención dedicada a los debates generados por la temática de la sexualidad en Leonilson, esta monografía tiene como su mayor logro hallar un lugar para su producción en el relato contemporáneo del arte — pese a que a lo largo de sus páginas Lagnado insista en definirle como un “outsider” o un “anti-artista” —.

Editada por el comisario Ivo Mesquita, *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto* es probablemente el volumen con más alcance popular que ha tenido la obra del artista³⁰. Este libro es constituido por una parcela muy específica de la producción de Leonilson: sus ilustraciones para la sección semanal “Talk of the town” de la periodista Bárbara Gancia para el diario brasileño *Folha de S. Paulo*³¹. Además de la reproducción en orden cronológico de los 102 dibujos originales, producidos entre 9 de marzo 1991 y 14 de mayo de 1993, incluye un ensayo de Mesquita que, en la segunda edición, se acompaña por otro firmado por Gancia. Al catalogar este extenso material se legitima el valor artístico de esta producción que podría haber sido considerada “menor”, frente a la propiamente “artística”, haciendo visible la aguda capacidad del artista para navegar por círculos, en principio, tan opuestos como el transitorio mundo de las noticias masivas y el sistema del arte oficial. Además de atestiguar la destreza con la que respondía a estos encargos comerciales, este material comprueba que cuando el artista lanzaba su mirada crítica hacia a los acontecimientos noticiosos expresaba, más bien, su deseo de ser parte de ellos.

Asimismo, este privilegiado espacio mediático funcionó como laboratorio de producción pictórico: cualquiera que analice la serie completa de dibujos podrá apreciar la elaboración de un vocabulario iconográfico propio —en un diálogo de ida y vuelta con sus pinturas y bordados— además de atestiguar el proceso de depuración y madurez de su lenguaje visual, en el que la práctica del dibujo asume un protagonismo innegable. Por otro lado, a través de la triste y progresiva imprecisión de sus trazos, nos hace cómplices de su agonizante situación debido a las complicaciones derivadas del VIH/sida. Es importante comentar que la segunda edición del libro coincidió con la exposición *Leo 50*, en la Pinacoteca del Estado de São Paulo comisariada por

³⁰ Mesquita, Ivo. *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*, 1ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 1997. / 2ª ed. [rev. e ampliada], 2006.

³¹ Según el editor Charles Cosac, el libro con las ilustraciones de Leonilson es “de las monografías, la que más vende.” Véase: “Livro será reimpresso em outubro”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13 de mayo de 1998.

Mesquita, con Leonilson, en el Centro Cultural Light en Río de Janeiro, comisariada por el artista Daniel Senise y la muestra Leonilson en la Galeria Brito Cimino³².

Otra de las publicaciones fundamentales, el catálogo *Sob o peso dos meus amores*, acompañó la segunda gran individual dedicada a Leonilson, comisariada por Ricardo Resende y Bitú Cassundé³³. Con sedes en Itaú Cultural, São Paulo, y en la Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre³⁴, la exposición contaba con más de trescientos trabajos, seleccionados dentro de un marco temporal más amplio que el habitualmente considerado —desde finales de la década de setenta hasta el año de 1993—. Además, se propuso un diálogo de las obras de Leonilson con piezas de artistas que participaban del círculo más íntimo de Leonilson: Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Daniel Senise, Luiz Zerbini y Albert Hien. Otra de las novedades del proyecto fue la re-instalación del *site-specific* producido por Leonilson en la Capela do Morumbi³⁵. La exposición atrajo en gran medida la atención de los medios, generando también una interesante controversia, principalmente por haber apostado por ahondar en la dimensión sentimental del artista. Este acercamiento biográfico se manifiesta en la decisión curatorial de exhibir también objetos personales, agendas, cuadernos de notas y correspondencias. Junto a la gran afluencia y acogida del público, se generó entre los críticos un debate sobre la conveniencia de dicho acercamiento, pues observaron con reservas el énfasis dado a la intimidad del artista como clave para un interpretación más aguzada de las obras. Más que defender el decoro y la privacidad de Leonilson, la crítica se preguntaba si la estrategia expositiva no acababa por restar autonomía y fuerza poética a la obra misma.³⁶ Por otro lado, conviene recordar que la exposición fue elegida como una de las más destacadas del año en la publicación estadounidense *Artforum*, que incluye un breve pero elogioso comentario de la comisaria Sofia Hernandez Chong Cuy³⁷.

En paralelo a la exposición, se ha realizado en São Paulo el Seminario "Archivo y memoria – El legado del artista" que reunió a expertos en diferentes áreas y agentes culturales cercanos a Leonilson en dos mesas tituladas "Projeto Leonilson y la internacionalización de la obra" y "La obra como archivo"³⁸. Casi dos décadas desde su fallecimiento, el evento puso en discusión el

³² Pese a que no se ha editado un catálogo para la exposición "Leo 50", fue posible la consulta del folleto producido para este evento. La exposición en la Estação Pinacoteca —espacio anexo a la Pinacoteca del Estado de São Paulo— tuvo lugar entre el 31 de marzo al 29 de julio de 2007. A su vez, "Leonilson" estuvo abierta al público en el Centro Cultural Light, en Río de Janeiro, del 15 de octubre al 9 de noviembre de 1997, mientras que la exposición en la galería Brito Cimino, en São Paulo, estuvo abierta durante el mes de abril de 1998.

³³ Resende, Ricardo; Cassundé, Bitú y Maciel, Maria Esther, *Sob o peso dos meus amores*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2012.

³⁴ En São Paulo la exposición ocurrió entre el 16 de marzo hasta el 29 de mayo de 2011. En Porto Alegre, del 15 de marzo al 3 de junio de 2012.

³⁵ La Capela do Morumbi es un bien arquitectónico y cultural que pertenece al Ayuntamiento de São Paulo desde 1979. Construida en 1949 por el arquitecto Gregori Warchavchik sobre ruinas de otro edificio del siglo XIX., alberga exposiciones que establecen aproximaciones entre el arte contemporáneo y el patrimonio histórico, consolidándose como espacio para instalaciones en la ciudad de São Paulo. Este programa basado en la producción de *site specific*s, fue implantado por Sônia Salzstein, que por aquél entonces era la directora de la División de Artes Plásticas del Centro Cultural São Paulo a principios de la década de 1990. Centrado en un interés por ofrecer una experiencia cultural alternativa al circuito tradicional del arte contemporáneo, algunos de los artistas que ocuparon este espacio que rompía con la lógica del "cubo blanco" fueron Carlos Fajardo, Iole de Freitas, Dudi Maia Rosa, Sergio Sister, Carmela Gross, Carlos Vergara, José Resende, Leonilson, Nelson Leirner, Albano Afonso, Sandra Cinto, Hudinilson Jr., entre otros.

³⁶ El crítico Olívio Tavares de Araújo, en un artículo para el diario "O Estado de São Paulo" parece resumir el escepticismo de gran parte de la crítica hacia el proyecto comisarial: "Y si nada supiéramos de su tragedia, ¿su obra sería igualmente eficaz? Si no pudiésemos contextualizar y entender sus confidencias ¿sería igualmente potente? ¿Igualmente bella? No es una duda sobre el mérito de la obra; es una duda sobre cómo procesarla." [La traducción es mía] en "Amor, doença, morte: a vida na obra de Leonilson" en *O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 2011.

³⁷ Véase *Artforum International*, diciembre de 2012, V. 51, n° 4, pp. 228-229.

³⁸ La primera mesa ocurrió el 19 de mayo de 2011 y reunió a Ana Lenice Dias, Lisette Lagnado y Paulo Herkenhoff, con mediación de Ricardo Resende. La siguiente tuvo lugar el 20 de mayo de 2011 con Bitú Cassundé, Carlos Eduardo Riccioppo y Maria Esther Maciel, también con mediación de Resende. Las grabaciones de las mesas pueden ser conferidas en <https://www.youtube.com/watch?v=MjWfBrFXal&t=2188s> y <https://www.youtube.com/watch?v=MnCLr5kA514> (Consulta en 4 de abril de 2018)

lugar de la obra de Leonilson en el panorama contemporáneo, los desafíos de su conservación y divulgación, además de profundizar en el proceso de revisión de su obra. Digno de mencionar fueron, por un lado, el sitio web creado para la exposición —actualmente desactivado—, en el que el visitante podía ver entrevistas, videos y material asociado a la exposición, y por otro lado, el proyecto de digitalización de las obras de Leonilson iniciado por Itaú Cultural³⁹. Ya en Porto Alegre, se publica el catálogo en cuestión, que recoge en sus páginas el interés por cubrir de manera más extensa partes de su trayectoria no tratadas con anterioridad. Además de un texto de Resende —en aquel momento director del Projeto Leonilson— la publicación cuenta con ensayos de Cassundé y de la investigadora Maria Esther Maciel, en los que se emplea una metodología basada en los estudios literarios. De manera general, todos los ensayos reverberan el interés del proyecto comisarial por analizar la relación entre la vida privada del artista y su obra. Pese a las críticas mencionadas, el catálogo es una significativa contribución a la limitada bibliografía sobre Leonilson existente hasta aquel entonces, ya que permitió la revisión y actualización de datos históricos e informaciones técnicas de las piezas, además de proveer renovadas posibilidades metodológicas y reproducciones fotográficas de las obras seleccionadas, muchas de ellas inéditas al público hasta el momento —destacando las producidas durante su periodo de formación—.

Ya la publicación editada en 2014 por el comisario de la exposición *Leonilson: Truth/Fiction*, Adriano Pedrosa, reúne alrededor de 150 obras —todas ellas de lo que se considera como su “obra de madurez”—. El discurso comisarial se concentra “en el período post-1989, con una presencia puntual de obras hechas antes de ese año”⁴⁰, optando por una presentación según grupos temáticos en lugar de un recorrido cronológico. Con base en una cita de Roland Barthes —que en su proyecto de autobiografía advierte que “todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”⁴¹—, esta exposición que tuvo lugar en la Pinacoteca del Estado de São Paulo indaga en los mecanismos de construcción de lo “autobiográfico” de Leonilson. Dicha aproximación lleva en consideración la ambigüedad de la poética del artista y la ineficacia de un análisis que busque en las piezas marcadores biográficos factuales. Según el comisario, en este trayecto de ida y vuelta entre hecho real y fabulación, “verdad y mentira” el artista nos invita a su “juego favorito” —como sugiere la obra *Favorite Game* (1990), que contiene una inscripción que inspira el nombre de la exposición—⁴². Cabe observar que dicho proyecto sería la primera gran exposición individual del artista fuera del circuito latinoamericano ya que, en principio, consistía en una co-producción de la Pinacoteca del Estado de São Paulo con el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), y que incluía también su presentación en el

³⁹ El sitio web pudo ser consultado durante la fase de investigación para esta tesis pero actualmente ya no se encuentra operativa, aunque el dominio siga en activo en la dirección <http://www.itaucultural.org.br/leonilson/>

⁴⁰ Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p.15

⁴¹ Dicha aseveración se encuentra a modo de autógrafo en la contra cubierta de su célebre proyecto “autobiográfico”. Aquí fue consultada su traducción al español: Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.

⁴² La relación entre la mencionada pieza y el título del proyecto comisarial está explicitada en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 14-15.

Moderna Museet de Estocolmo⁴³. La inauguración estaba programada para ocurrir en el centro español el 22 de junio de 2014 y pese a que ya hubiese sido divulgada en los medios de comunicación, por razones institucionales, acabó siendo cancelada.⁴⁴ Al final, la única itinerancia que hizo fue al Centro Cultural Banco do Brasil, en Belo Horizonte⁴⁵.

La publicación contiene dos textos firmados por Pedrosa. El texto principal expone su tesis organizando la selección de obras en siete grandes módulos, establecidos a partir de aspectos temáticos: "Mapas", "Diario", "Matemáticas y Geometría", "Blancos", "Capilla del Morumbi" y "1991". El segundo se titula "Intertexto JL" y se caracteriza por un acercamiento más literario sobre la producción de Leonilson, dónde se deja entrever la fuerte presencia del pensamiento barthesiano⁴⁶. Además de la reproducción fotográfica de las obras seleccionadas y de otras adicionales que no pudieron estar en la exposición, el volumen incluye dos entrevistas realizadas con Leonilson en marzo y mayo de 1991. Al igual que las publicadas en 1995 por Lagnado, estas conversaciones son un valioso material para la presente investigación, al tratarse de raros testimonios del artista en compañía de un agente crítico. Las conversaciones reflejan importantes datos sobre su formación artística e inicio de su trayectoria profesional, además de aclarar aspectos de su proceso creativo y revelar sus apreciaciones sobre la producción cultural de su época.

El más reciente catálogo dedicado a la obra de Leonilson fue editado por Gabriela Rangel y Karen Marta a raíz de la exposición *José Leonilson: Empty Man, inaugurada en 2017 en la America's Society de Nueva York*⁴⁷. Siendo la primera exposición individual del artista en Estados Unidos y al tener lugar en una gran capital artística como es Nueva York, la muestra alcanza un innegable status de presentación del artista a una audiencia global. Entre las cerca de cincuenta obras, seleccionadas por Gabriela Rangel, Cecilia Brunson y Susanna V. Temkin, se encontraban dibujos, pinturas y bordados, además de documentos prestados de instituciones públicas y colecciones privadas en Brasil y Estados Unidos. Entre ellos, el que más llamaba la atención era una versión impresa de *frescoe ulisses* con fecha de septiembre de 1999, producida por Ricardo F. Henrique a partir de las cassette dejadas por Leonilson. Fue la primera vez que se expuso este material que, aunque dentro de una vitrina y sin estar disponible para su consulta, llamó la atención de los medios especializados, gracias a la reputación controvertida que este diario sonoro ha ido ganando en las últimas décadas. Controversia que, tal y como se discutirá más

⁴³ Hasta ese momento, la obra de Leonilson no había sido presentada en una gran centro de arte internacional, excepto por proyectos como la exposición *Longo caminho de um rapaz apaixonado*, comisariada por Karina Granieri, Ricardo Resende y Cecilia Rabossi, que tuvo lugar en la Fundación Centro de Estudos Brasileiros en Buenos Aires, del 9 de noviembre a 23 de diciembre de 2005, y posteriormente en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, del 16 de marzo al 25 de abril de 2006. Para un ejemplo de la recepción crítica de dicha exposición, véase: Gainza, María. "Bajo el signo de Leo" en *Página 12*, 20 de noviembre de 2005, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2641-2005-11-26.html>

⁴⁴ Algunas referencias a la inauguración programada para ocurrir en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León pueden ser encontradas en la prensa local y especializada en arte. Véase: "El MUSAC estrenará en junio una exposición itinerante dedicada a Leonilson" en *Arteinformado*, 25 de enero de 2013, <http://www.arteinformado.com/magazine/n/el-musac-estrenara-en-junio-una-exposicion-itinerante-dedicada-a-leonilson-3296> ; y en Viñas, Verónica, "El Musac exporta a Brasil y Suecia" en *Diario de León*, 16 de febrero de 2013, http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/musac-exporta-brasil-suecia_770027.html . También en Brasil, la muestra había sido anunciada por la prensa, como en: Silas Martí, "Leonilson por interior", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 8 de marzo de 2011, p. E1.

⁴⁵ En São Paulo la exposición ocurre en la Estação Pinacoteca entre el 9 de agosto y el 9 de noviembre 2014. Posteriormente, en Belo Horizonte, estuvo abierta del 22 de julio al 28 de setiembre de 2015.

⁴⁶ Se trata de de un artículo originalmente publicado en la revista *TRANS>arts.culture.media*, nº 2, Nueva York, 1996, v. 1, pp. 140-145.

⁴⁷ Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America's Society y Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2018.

adelante, deviene del veto por parte de la familia del artista que impidió la publicación de este material, una vez finalizada su transcripción a finales de la década de noventa⁴⁸.

Sin pretender seguir los parámetros usuales de una retrospectiva, la exposición proponía una cronología inversa y circular. Tomaba como punto de partida los últimos tres años de vida del artista para retroceder progresivamente a su producción de la década de 1980. Remitiendo a una temporalidad fundada por la propia naturaleza lírica de las piezas, la disposición de las piezas negó cualquier narración positivista. Allí, instaladas en la ciudad que ha sido el epicentro de la tragedia del sida, pero también el polo histórico de iniciativas de la disidencia sexual, las obras de Leonilson se enfrentaban a un público interesado en sus narrativas sobre la enfermedad —al final, es su producción más celebrada y reconocida—. No obstante, tanto por la selección de las piezas más tempranas como por el propio planteamiento de las curadoras, rasgos de este discurso tan personal y confesional se dejan entrever incluso bajo los colores y formas de sus tempranas e “inmaduras” pinturas de los años ochenta⁴⁹.

El catálogo publicado en inglés destaca por su cuidado proyecto gráfico, que incluye imágenes de archivo y reproducciones de las obras. El volumen integra un análisis de la investigadora Jenni Sorkin, que explora las intersecciones entre la producción de bordados de Leonilson, la artesanía y la crisis del sida. A su vez, el comisario Luis Pérez Oramas indaga en las relaciones de la obra de Leonilson con artistas tan radicales como Lygia Clark y Oiticica, o incluso con el inclasificable Arthur Bispo do Rosário. La publicación también incluye un ensayo de mi autoría, en el que sugiero que los viajes del artista, más que datos de fetichismo biográfico, abren una posibilidad crítica a diferentes fases y estrategias creativas de Leonilson.

1.2.3. Catálogo *raisonné*

Editada en tres volúmenes bilingües (portugués/inglés) que se dividen por orden cronológico —años 70, 80 y 90—, esta esperada publicación reúne el resultado de la catalogación de 3.400 registros, entre obras, estudios y proyectos. Cada registro contiene una reproducción fotográfica, datos técnicos, histórico de exposiciones y bibliografía específica. No solo el tamaño físico de dicha publicación demuestra la trascendencia de este proyecto, sino que su relevancia también radica en haberse enfrentado a un escenario cultural en el que difícilmente

⁴⁸ Cf. Abreu, Gilberto de, “Leonilson ficará sea biografia” en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de noviembre de 2009; Martí, Silas, “Leo secreto” en *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 de agosto de 2017 y Martí, Silas, “Diário nunca lançado orienta a 1ª mostra dedicada a Leonilson nos EUA” en *Folha de S. Paulo*, 05 de noviembre de 2017.

⁴⁹ La recepción crítica por los medios locales ha sido positiva, demostrando la vocación internacional de esa producción, como se puede entrever en la observación publicada en *Artforum International*: “De hecho, somos afortunados de haber sido regalados con esta primera exposición individual del trabajo de Leonilson en los Estados Unidos; sin embargo, esto plantea la pregunta: ¿Por qué, a pesar de la visibilidad comercial e institucional de los artistas que se ocupan de temáticas como la sexualidad, mortalidad y enfermedad, tales como Félix González-Torres y David Wojnarowicz, ha podido un cuerpo de trabajo con tanta importancia política y urgencia poética mantenerse en gran parte desconocido?” [La traducción es mía] Peetz, John Arthur, “José Leonilson: Empty Man” en *Artforum International*, 03 de noviembre de 2017, <https://www.artforum.com/picks/jose-leonilson-71962> Otras menciones y críticas a la exposición pueden ser encontradas en los enlaces a continuación: “Top Ten: Carlos Motta” en *Artforum International*, enero de 2018, V. 56, n° 5, <https://www.theparisreview.org/blog/2018/01/19/falling-love-empty-man-work-jose-leonilson/>; Smith, Roberta y Schwendener, Martha, “What to See in New York Art Galleries This Week” en *New York Times*, 10 de enero de 2018, <https://www.nytimes.com/2018/01/10/arts/design/what-to-see-in-new-york-art-galleries-this-week.html> y Petrossiants, Andreas, *JOSÉ LEONILSON: Empty Man, The Brooklyn Rail*, 13 de diciembre de 2017, <https://brooklynrail.org/2017/12/artseen/Jos-Leonilson-Empty-Man>

podríamos encontrar otro artista brasileño contemporáneo que haya sido objeto de un esfuerzo similar⁵⁰.

El primer volumen, que documenta la producción de 1971 a 1980, incluye también textos de las instituciones participantes, del comisario Ricardo Resende —que detalla el proceso de concepción de la publicación— y de la investigadora Margarita Sant'Anna —que explicita la naturaleza técnica, metodología y recursos utilizados, además de un glosario de las técnicas empleadas—. El segundo volumen comprende el período más productivo del artista, de 1981 a 1989, y no contiene otro material más que la propia catalogación de obras. El tercer volumen abarca lo que se considera la producción madura del artista —de 1990 a 1993—, en el que identificamos la producción más aclamada por la crítica. También integran el último volumen la sección dedicada a los proyectos (estudios para carteles de las exposiciones, identidades visuales de las muestras, pegatinas, invitaciones, mapas expositivos, estudios para catálogos), además de matrices utilizadas para series de grabados y serigrafías. Por otro lado, son valiosas las contribuciones del amigo y galerista Jan Fjeld —con su ensayo de declarado tono personal— y de Lisette Lagnado —que en su texto revisa su análisis anterior sobre el artista y indica renovadas posiciones críticas—. La publicación concluye con un listado de exposiciones y de bibliografía especializada.

Editada por el Projeto Leonilson, el catálogo *raisonné* contó con un equipo internacional de investigación, formado por profesionales ubicados en diferentes ciudades de Brasil— Fortaleza, São Paulo, Río de Janeiro y Belo Horizonte — y también en otros países, tales como Alemania, Estados Unidos, Francia, Holanda, Italia, Austria y España. En este último país, fui responsable por recabar datos bibliográficos y de exposiciones, además de realizar labores de catalogación de obras en colecciones privadas y públicas. Habría que destacar la identificación de una pieza en Madrid que tenía su paradero hasta entonces desconocido.

Durante este largo proceso de investigación, tuvo lugar en 2015 una mesa redonda titulada "Catálogo Raisonné Leonilson: ¿cómo catalogar una obra de arte contemporánea?". Mediado por Ana Lenice Dias y Ricardo Resende, contó con la participación del galerista Eduardo Brandão, el comisario Felipe Chaimovich, la artista Leda Catunda, la crítica y comisaria Lisette Lagnado, la investigadora Margarita Sant'Anna, el abogado Pedros Mastrobuono y la experta en museología Pierina Camargo⁵¹.

1.2.4. Investigaciones académicas

El progresivo interés del circuito expositivo por la producción de Leonilson se acompaña por un notable incremento en el número de trabajos académicos acerca de la vida y obra de este

⁵⁰ Entre los pocos artistas reconocidos que han tenido su obra catalogada están tres modernistas —Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi y Cândido Portinari— y el contemporáneo Iberê Camargo.

⁵¹ El evento tuvo lugar el 9 de diciembre de 2015 en el auditorio del Museo de Arte Moderno de São Paulo. Durante esta investigación, pude consultar la grabación completa de la mesa-redonda conservada en el archivo del Projeto Leonilson.

artista⁵². De momento, en su mayoría son investigaciones de estudios de master, vinculadas primordialmente a centros de investigación brasileños⁵³. Sin embargo debo mencionar dos investigaciones monográficas que se destacan por su trascendencia y por la influencia que han ejercido sobre las investigaciones posteriores a su publicación.

Por un lado, *Leonilson, 1980-1990* de Carlos Eduardo Riccioppo Freitas, es una importante aportación histórico-crítica que documenta la constitución de un lenguaje propio del artista; lenguaje que, según el investigador, se gesta en constante diálogo con elementos de la cultura de masas y que privilegia lo “subjetivo”, al reiterarse “en un comportamiento de reserva y de conducirse a un retiro”⁵⁴. Por otro, *Leonilson: A natureza do sentir* de Bitu Cassundé tiene como objeto de estudio la escritura como elemento autobiográfico de la poética del artista. Entendiendo esta producción como un archivo en primera persona, de fuerte vocación taxonómica, Cassundé analiza las obras y también inspecciona las agendas, escritos y diarios de Leonilson.⁵⁵

Ambos trabajos se destacan por su labor preliminar en cotejar datos y bibliografía, revisar archivos y establecer metodologías críticas que, confirman la pertinencia de la subjetividad como tema del arte contemporáneo, y más aún, como carácter central en la obra de un artista como Leonilson. Perteneciendo estos autores a una generación posterior a la del artista y a sus habituales agentes críticos, logran elaborar un discurso y análisis diferenciados, pues están emancipados de una retórica basada en memorias personales acerca del personaje y su producción, sorteando quizás lo que a menudo se podría identificar como la vulnerabilidad e inexactitud de muchos de los análisis previos. Por ello, no solo figuran como bibliografía básica para la mayoría de los estudios posteriores, entre los cuales se incluye esta tesis, sino que tanto Riccioppo Freitas como Cassundé se establecieron como voces expertas y, desde entonces, han tenido participación activa en la discusión, divulgación y legitimación de la producción del artista⁵⁶.

⁵² Un listado de estos trabajos pueden encontrarse tanto en el catálogo raisonné como en el página web de Projeto Leonilson. Véase: *Catálogo raisonné: Leonilson*, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, v. III, 347 y <http://projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=15&seq=0>

⁵³ Las excepciones son las investigaciones de la Dr^a. Ana Lúcia Beck —única investigación académica de nivel doctoral sobre Leonilson— y el trabajo de fin de master de mi autoría, que dio origen a la presente tesis, realizada en España —hasta el presente momento, la única investigación vinculada a un programa de posgrado fuera de Brasil. En su tesis, Ana Lúcia Beck propone un análisis comparativo entre la producción de Leonilson y la de Louise Bourgeois, incidiendo sobre sus respectivas estrategias plásticas y discursivas sobre “afectos” y “silencios”. Véase: Beck, Ana Lúcia, *Entre Eu e o Outro - Realidade e Desejo no Processo de Criação de José Leonilson e Louise Bourgeois*, Porto Alegre, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016 y Kawasima, Yuji. *Una distancia entre A y B. Leonilson, São Paulo - Madrid, 1981*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

⁵⁴ Riccioppo Freitas, Carlos Eduardo, *Leonilson, 1980-1990*, São Paulo, Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo, 2010, p. 82.

⁵⁵ Cassundé, Carlos Eduardo Bitú, *Leonilson: A natureza do sentir*, Belo Horizonte, Programa de Posgrado en Artes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais, 2011.

⁵⁶ Derivan del trabajo de Riccioppo Freitas otras producciones académicas tales como los artículos de su autoría: “Leonilson: Uma questão de escala” en *Ars*, v. 6, n° 12, São Paulo, Julio - Diciembre, 2008, pp. 129-140; “Autobiografía, Autorretrato” en Salzstein, Sônia y Bandeira, João. [orgs.] *Historicidade e arte contemporânea – ensaios e conversas*, São Paulo, Instituto de Cultura Contemporânea y Universidade de São Paulo, 2012, pp. 336 -345; así como la exposición “Leonilson - desenhos”, en el Centro Universitário Maria Antonia, en 2008, también vinculado a la Universidad de São Paulo. En el caso de Cassundé, el ejemplo más evidente de producción resultante de su investigación es la exposición ya citada *Sob o peso dos meus amores*, que co-comisaría con Ricardo Resende. Además tanto Riccioppo Freitas y Cassundé han sido miembros de las mesas de discusión en el seminario “Archivo y memoria – El legado del artista”, organizadas en el contexto de la exposición mencionada.

1.2.5. Presencia mediática

Como se comprobará a lo largo del presente trabajo, no sería posible trazar una historiografía de la producción de Leonilson y determinar su fortuna crítica sin considerar su notable presencia mediática. Como integrante de una generación y, en especial, de un grupo de artistas que ha gozado de una destacada atención de los medios de comunicación, el éxito de su carrera está relacionado con el interés público que ha sido capaz de generar desde sus primeros momentos.

Las breves entrevistas con el artista y las críticas a sus exposiciones son fuentes indispensables para este estudio. De manera particular, se puede verificar la presencia de Leonilson tanto en la prensa generalista —en diarios como *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *O Estado de S. Paulo* y revistas como *Veja* ou *Istoé*— como en los medios especializados en arte —tales como las revistas *Galeria*, *Guia das Artes*, *Módulo* y *Arte em São Paulo*, además de los suplementos culturales de los diarios mencionados—. A lo largo de su carrera, críticos como Frederico Moraes, Jacob Klintowitz, Olívio Tavares de Araújo, Wilson Coutinho, Lisette Lagnado y Casimiro Xavier de Mendonça le hicieron frecuente y elogiosa cobertura. Además, se podría recordar que en 1985 Lagnado, entonces editora de la revista *Arte em São Paulo*, publicó un texto escrito por el propio artista, a través del que intenta definir, aunque de manera algo torpe, lo que entendía por “arte joven” en la naciente década⁵⁷. Otra muestra irrefutable del importante papel que ejerció la prensa en su carrera es el sonado artículo de doble página que le dedicó Mendonça en 1983, en la archiconocida revista *Veja*. En esta época, y aún más para un artista que acababa de iniciar su carrera profesional, obtener este espacio de visibilidad en un medio de gran difusión supuso una inusual, polémica y precoz consagración⁵⁸. De todos modos, es crucial centrarnos en la estrecha relación de estos grandes medios con el sistema de galerías, cuya vinculación e intereses compartidos quedan patentes en las palabras de su galerista en Río de Janeiro, Thomas Cohn, que en una correspondencia enviada a Leonilson indica:

“Hicimos un acuerdo con Luisa Strina [galerista de Leonilson en São Paulo]: si estás de acuerdo y logras producir dibujos suficientes (y buenos) haríamos dos exposiciones simultáneas Río-São Paulo, lo que mejoraría la proyección de tu nombre, posibilidades de críticas en revistas tipo ‘Veja’ o ‘Istoé’, etc.⁵⁹”

Esta afinada capacidad de articular su labor artística con su visibilidad mediática se afianzaría en la década siguiente. Sobre su colaboración con la ya comentada sección “Talk of the Town”, Barbara Gancia comenta que, aunque se había iniciado a raíz de la relación de amistad existente entre esta periodista y el artista, gozaba también del aval de su galerista Luisa

⁵⁷ Leonilson, “Um ponto na história”, en *Arte em São Paulo*, 29 de marzo de 1985, s.p.

⁵⁸ Cf. Mendonça, Casimiro Xavier de. “Arca modernista” en *Veja*, São Paulo, 1 de junio de 1983, pp. 141-142.

⁵⁹ Carta firmada por Thomas Cohn, enviada desde Río de Janeiro a Milán, el 20 de mayo de 1982, y actualmente conservada en el archivo de Projeto Leonilson. [La traducción es mía.]

Strina. Añade que entre sus colegas de la redacción de la *Folha de S. Paulo* se produjo una reacción de sorpresa, pues “no se conformaban con mi buena suerte⁶⁰.” Así, además de laboratorio pictórico —como se ha comentado antes—, tener sus dibujos reproducidos semanalmente en un medio de tal envergadura popular era sobretodo un bienvenido escaparate público.

Sin embargo, este saber transitar a través de los distintos circuitos y su implicación en la escena cultural de la época, hicieron de Leonilson un *habitué* de las secciones de ecos de sociedad. Bajo el radar de periodistas como la afamada Joyce Pascowitch, responsable de una de las secciones de sociedad más disputadas de la época, Leonilson fue alzado como un miembro legítimo de la “beautiful people” paulistana. Ya sea por su interesante grupo de amigos, sus frecuentes viajes o su destacado estilo personal, a su imagen pública como artista se asociaban muchos calificativos, entre los que “moderno” y “alternativo” dejaban de ser valoraciones exclusivas de la teoría del arte para convertirse en marcadores de su reputación social. Así, mediante una innegable habilidad en generar contenidos para este tipo de periodismo —tan entusiasta de la mezcla entre artes visuales, moda, política, vida nocturna y personajes de la farándula— Leonilson encontró más que una oportunidad para publicitar sus proyectos y exposiciones, sino que un espacio para legitimarse como auténtico representante de una juventud sibarita, movida por criterios cosmopolitas⁶¹.

Una muestra de su aprecio por este tipo de visibilidad mediática es discernible en una de las entradas sonoras incluidas en la transcripción de *frescae ulisses*. El primero de marzo de 1991, día en que cumplía 34 años, comentaba el artista, con un tono de broma y orgullo:

“[...] hoy cumpla 34 años [...] y hoy salió en la sección de Joyce Pascowitch que el artista plástico Leonilson recibe ^{eee} rodeado de sus amigos conmemora la ocasión con una cena por su cumpleaños ^{se ríe} ^{apaga}⁶²”

De ahí que, a raíz de su interés personal por las publicaciones que surgen a mediados de los ochenta en capitales europeas y norteamericanas, que se dedicaban a lo que se vino a denominar como “cultura joven”, el artista estuvo muy cerca del equipo de la revista *Caos*, que consistía en una versión brasileña de dichas publicaciones. Teniendo a Carlos Nader como editor y director, Eduardo Brandão como director de arte y Jan Fjeld como redactor —todos amigos del

⁶⁰ Gancia, Barbara “Plano de Creiom” en Ivo Mesquita, *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. 2ª ed. [rev. e ampliada], São Paulo, Cosac Naify, 2006, pp. 9-10.

⁶¹ A partir de una investigación en la hemeroteca del diario “Folha de São Paulo”, se ha localizado un número significativo de apariciones de Leonilson en la sección firmada por Joyce Pascowitch y en otras dedicadas a temáticas como decoración de interiores y belleza femenina. De 1987 a 1992 fueron identificadas nueve menciones al artista por Pascowitch, en las que destaca su forma de vestir y peinarse, sus viajes de trabajo y ocio, su presencia a eventos sociales, el público “moderno” que acude a sus exposiciones y los asistentes a sus fiestas privadas; véase: Joyce Pascowitch, “JOYCE PASCOWITCH”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 9 de abril de 1987, p. A-40 ; — 6 de enero de 1987, p. A30; —19 de mayo de 1989, p. E2; —10 de mayo de 1990, p. E2; —30 de mayo de 1991, p. 5-2.; —28 de junio de 1991, p. 5-2; —17 de octubre 1991, p. 5-2; —21 de diciembre de 1991, p. 5-2; —13 de enero de 1992, p. 5-2. Otras menciones al artista pueden ser encontradas en artículos sobre los moños como tendencia de peinados femeninos para el verano de 1987, en una breve entrevista sobre sus criterios de decoración para su propia casa y en un reportaje fotográfico realizado por la artista Leda Catunda en la inauguración de la exposición “Um olhar sobre o figurativo”—comisariada por Leonilson en la Galería Triângulo—, en la que el artista y el galerista Ricardo Trevisan son presentados como “dueños del mundo”; véase: “Birotes-coqueiro para o verão”, *Folha de São Paulo*, Beleza, 25 de enero de 1987, p. B-9; “Onde eles moram”, *Folha de São Paulo*, Classifolha imóveis, 13 de enero de 1990, p. 1-2; “Oha o figurino”, *Folha de São Paulo*, Revista D’, 9 de febrero de 1992, p. 15.

⁶² Manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescae ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 57. [La traducción es mía.]

artista— Leonilson colaboraba de diversas formas con la revista. Una de sus contribuciones más destacables fue la entrevista que hizo en 1987 al artista alemán Albert Hien, con quien mantuvo un vínculo creativo durante muchos años⁶³.

Sin embargo, en comparación con la prensa escrita, los noticiarios televisivos centran su atención en el artista de una manera mucho más reducida. No obstante, destaca una entrevista que concede Leonilson al programa *Metrópolis*, de la cadena pública TV Cultura, y que fue uno de los pocos registros audiovisuales del artista en sus momentos finales, ya visiblemente debilitado. En la entrevista, motivada por la inauguración de su exposición en la Galería São Paulo, el artista explica las distintas piezas allí presentadas; aunque, más bien, utiliza este espacio de visibilidad pública para reafirmar su compromiso con su práctica artística. Y pese a que no hable de forma explícita sobre el VIH/sida, el video constituye unos de los contados momentos en que figuras públicas, durante la epidemia en Brasil, acceden a hacer visible su estado⁶⁴.

Si bien es cierto que su fallecimiento fue cubierto de forma notoria⁶⁵, de manera póstuma su nombre también sigue acaparando la atención de los grandes medios. Una gran parte de las menciones posteriores a 1993 consisten en críticas a las diferentes exposiciones dedicadas a su obra⁶⁶, noticias relacionadas con el legado del artista⁶⁷ y también de otras producciones culturales realizadas a partir de su obra⁶⁸. Sin embargo, en este contexto llama la atención el progresivo interés que los medios internacionales han mostrado hacia su obra, pudiendo citar como ejemplos más recientes las revistas de arte *Flash Art* y *ArtNexus*, o los periódicos españoles *ABC* y *El País*⁶⁹.

⁶³ Pese a su corta existencia, de 1987 a 1989, *Caos* fue una publicación bimestral que se convirtió en un referente en Brasil de esta nueva ola de publicaciones que establecía una cobertura sin jerarquías, que aunaba manifestaciones de diseño, cultura joven, arte contemporáneo, música, estilo de vida y comportamiento. Un obvio modelo histórico era la *Interview* de Andy Warhol, que a partir de aquellas décadas compartía espacio con otros títulos como las británicas *The Face* y *i-D*, la italiana *Per Lui*, las francesas *Actuel* y *City*, entre otras. En su biblioteca personal conservada en el Projeto Leonilson, se pueden encontrar otros ejemplos de publicaciones de esta naturaleza, como la versión brasileña de *Interview*. En conversación con Jan Fjeld y Eduardo Brandão, amigos cercanos y antiguos compañeros de piso del artista, ambos señalan que en la casa que compartían, reservaron un cuarto específicamente para las colecciones compartidas de ropa, discos y revistas. Dichos objetos de consumo, según ellos, eran adquiridos muchas veces en los viajes que realizaba Leonilson y eran su manera de conectarse con lo más avanzado de la cultura internacional. Tras la muerte del artista, una parte importante de las revistas fueron donadas a otras bibliotecas y las que hoy se conservan en el Projeto Leonilson son las que se encontraban en su taller. Sobre sus frecuentes colaboraciones con la revista, Brandão y Fjeld recuerdan también que dada la relación cercana que guardaba con los integrantes del equipo editorial, muchas veces el artista participó de manera informal en la producción, por ejemplo, de las sesiones de fotografía de moda o creando ilustraciones de última hora para los textos que serían publicados. Estos datos fueron obtenidos en un encuentro con Brandão y Fjeld, en São Paulo, el 23 de junio de 2016. Para consultar la entrevista de Leonilson a Albert Hien, véase: "Leonilson entrevista Albert Hien", *Caos*, 1987, n° 1, pp. 26-29.

⁶⁴ El reportaje fue realizado por ocasión de la inauguración de la exposición *Leonilson*, en la Galería São Paulo, comisariado por la galerista Regina Boni, en marzo de 1993, TV Cultura.

⁶⁵ Como ejemplo de la repercusión del fallecimiento del artista, véase: Gonçalves Filho, Antonio, "Morre Leonilson, o pintor da nova geração" en *Folha de S. Paulo*, 29 de mayo de 1993, p. 4-3; Moraes, Angelica, "A geração 80 perde seu líder", *Jornal da Tarde*, São Paulo, mayo de 1993 y "José Leonilson morre em São Paulo aos 36 anos", *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de mayo de 1993, País, p. 4-0.

⁶⁶ Es importante destacar un interesante debate emitido por el programa *Metrópolis*, TV Cultura, en marzo de 2011, con Lisette Lagnado acerca de la exposición *Sob o peso dos meus amores*, Itaú Cultural, comisariada por Ricardo Resende y Bitú Cassundé, disponible en: <https://tv.uol/f1NY>

⁶⁷ Los desdoblamientos de la controversia sobre el veto familiar a la publicación del proyecto *frescoes ulisses*, las noticias relacionadas con el catálogo raisonné o la restauración de determinadas piezas constituyen *grosso modo* la principal discusión pública sobre su legado. Véase: Gonçalves Filho, Antônio, "Leonilson ganha catálogo raisonné em três volumes", *O Estado de São Paulo*, 30 de junio de 2017, <https://cultura.estadao.com.br/noticias/arte/leonilson-ganha-catalogo-raisonne-em-tres-volumes.70001871381>; "Obra na Praia de Iracema sofre com depredação e abandono" en *Diário do Nordeste*, 29 de octubre de 2015, <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/obra-na-praia-de-iracema-sofre-com-depredacao-e-abandono-1.1421489>.

⁶⁸ La obra de Leonilson ha servido de tema e inspiración para manifestaciones de otras disciplinas. Reviso brevemente este aspecto en los apartados 1.1.7. y 1.1.8 de este capítulo.

⁶⁹ Crivelli Visconti, Jacopo, "Leo, 35, 60, 179" en *Flash Art*, <https://www.flashartonline.com/article/leo-35-60-179/>; Ebony, David, "José Leonilson" en *Art in America*, 1 de febrero de 2018, <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/jose-leonilson/>; De Diego, Estrella, "Géneros en disputa y más allá", *El País*, 24 de octubre de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/10/19/babelia/1508417636_857468.html y Fonseca, Raphael, "Leonilson Pinacoteca, São Paulo" en *ArtNexus*, http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=29864

Toda la atención que recibió y sigue recibiendo Leonilson en la prensa contribuye a reafirmar una suerte de halo mítico sobre su figura. Es posible rastrear la elaboración de distintas versiones sobre el artista, así como cuestionar las que se van cristalizando como verdades históricas. Estos procesos se imponen como condición y desafío para cualquiera que se acerque a su obra, al menos para aquellos que pretenden sortear, en lo posible, narrativas heroicas y “mitologizantes”. Narrativas que, a su vez, hacen poco favor a un creador que, como Leonilson, tanto en su arte y como en su vida, desafió las nociones tradicionales de fiabilidad y coherencia.

1.2.6. Colecciones y exposiciones nacionales e internacionales

En Brasil, son muchas las instituciones que poseen obras del artista en sus fondos, entre las que podemos destacar: Museo de Arte de São Paulo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, Museo de Arte Moderno de São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Museo de Arte de Brasília y Museo de Arte Contemporáneo de Ceará. En el contexto internacional, además de estar presente en los ya tradicionales centros productores de los relatos canónicos del arte moderno, tales como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro Pompidou de París y la Tate Modern de Londres, otras colecciones extranjeras de referencia poseen obras de Leonilson, como por ejemplo: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación Serralves en Oporto y la Galería Municipal en la Lenbachhaus de Munich. Solamente comparable en números con Estados Unidos, España también tiene dos grandes instituciones museográficas cuyas colecciones contienen obras del artista. En el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona podemos encontrar dos trabajos: el bordado *Bárbara (Com as mãos nos bolsos)* (1993) y la pintura *Sin título* (1988). Y en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, son cinco las obras existentes: cuatro dibujos en papel de 1990 (*Sua montanha interior protetora*, *Voyerismos olhos para te ver*, *Masturbação mútua* y *Fantasia Terra Mar perversas*) y el bordado *Sin título* (1988)⁷⁰.

Además de la propia colección del Projeto Leonilson, las piezas del artista forman parte de innumerables colecciones privadas. En el contexto brasileño, destacan la colección de João Sattamini y la de Gilberto Chateaubriant, que hoy son conservadas por el Museo de Arte de Niterói y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, respectivamente, y que contienen obras emblemáticas de la fase inicial del artista —en la primera se encuentra la pintura *O Inflexível* (1983), y en la segunda, *O Coelho e o dinossauro* (1983)—. Tras el acuerdo con el Museo de Arte Moderno de São Paulo, una treintena de obras de la colección Jan Fjeld y Eduardo Brandão pasaron a integrar la colección de dicha institución en régimen de comodato en 2006 y que, al sumarse a las donaciones realizadas con anterioridad por la propia familia del artista, se ha

⁷⁰ En el seminario “Projeto Leonilson e a Internacionalização da Obra”, Paulo Herkenhoff relata la planificación de la internacionalización de la producción de Leonilson, en una acción concentrada en potentes instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro Georges Pompidou y la Tate Gallery, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=yMjWfBrEXal>. El proceso de adquisición y donación de obras para el museo neoyorkino y para el Lacma de Los Angeles es relatado en Oliva, Fernando, “Leonilson ganha o MoMA”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, Cuaderno 4, 2 de junio de 1999, p. 1.

convertido en la más voluminosa y extensa colección de obras del artista conservada por una institución museológica. También es digna de mención la presencia de “leonilsons” en importantes colecciones como la de Bernardo Paz y João Carlos Figueiredo Ferraz, coleccionistas que marcan el período reciente de la cultura brasileña por haber fundado sedes propias para sus colecciones en arte contemporáneo. Por un lado el Instituto Inhotim en Brumadinho y por otro el Instituto Figueiredo Ferraz en Ribeirão Preto. Se unen a esta lista de consolidados coleccionistas de Leonilson nombres como de los galeristas Luisa Strina y Ricardo Secaf.

Fuera de Brasil, las piezas de Leonilson en colecciones privadas se concentran principalmente en Estados Unidos y países europeos como España, Alemania e Italia. Destaca la reconocida Colección Patricia Phelps de Cisneros, una de las más influyentes entidades dedicadas a la promoción internacional del arte latinoamericano, de la que formaba parte la pintura *A Japonesa* (1988), que fue donada en enero de 2018 al Museo de Arte Moderno de Nueva York —dónde ahora se reúne con los trabajos que este museo ya poseía, tales como el prestigioso bordado *34 com scars* (1991)—. A su vez, España se revela como un territorio de significativa importancia en lo que se refiere a la presencia de obras en colecciones privadas. Como ejemplos verificados por la presente investigación, se podría citar la colección de Mercedes Villardel, ubicada en Palma de Mallorca, que conserva una de las dos versiones de la reconocida serie de dibujos titulada *Sexo Seguro*⁷¹; mientras que la de Mima Betancor y la del galerista Heinrich Ehrhardt guardan una sugerente y rara muestra de dibujos tempranos, en su mayoría relacionados con los pasos del artista por Madrid en distintas ocasiones durante la década de 1980⁷².

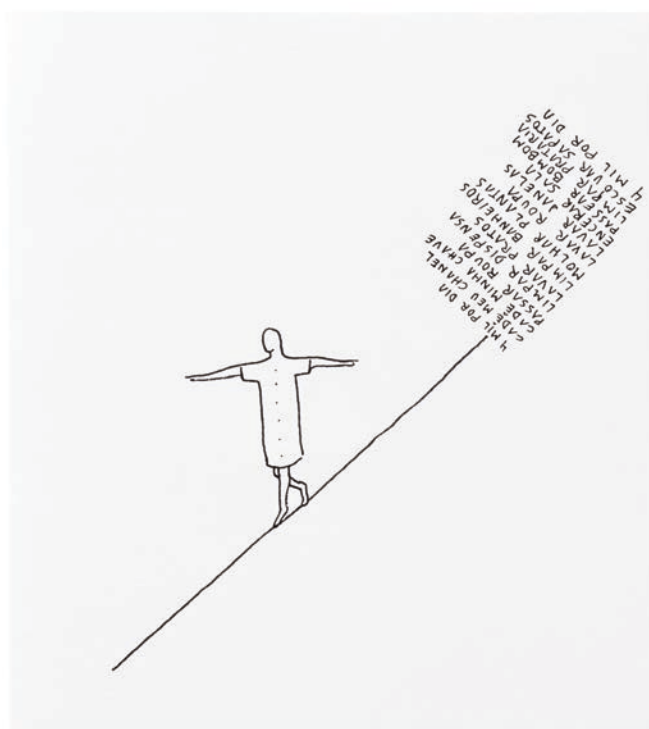
Del mismo modo que su presencia en múltiples colecciones confirma su relevancia artística y comercial, su frecuente inclusión en prestigiosas exposiciones del sistema globalizado del arte contemporáneo hace patente su vocación internacional. Puesto que algunas de las más importantes exposiciones en las que participó durante su vida serán citadas a continuación, de momento me limito a mencionar su inclusión en dos muestras paradigmáticas de la historia del arte brasileña: la ya mítica *Como vai você, Geração 80?* en el Parque Lage, Río de Janeiro en 1984, y en el año siguiente en la controvertida 18ª Bienal de São Paulo, comisariada por Sheila Leirner, bautizada popularmente como la bienal del “Gran Lienzo”. No obstante, si bien el artista ha sido partícipe en eventos clave del arte reciente en Brasil, principalmente a través de un conjunto de exposiciones que cuentan con su participación póstuma, es posible identificar una serie de marcadores críticos que condicionarían su fortuna crítica.

Una irrefutable muestra de este proceso puede ser verificada en la memorable 24ª Bienal de São Paulo de 1998, comisariada por Paulo Herckenhoff —que se conoció como “La Bienal de

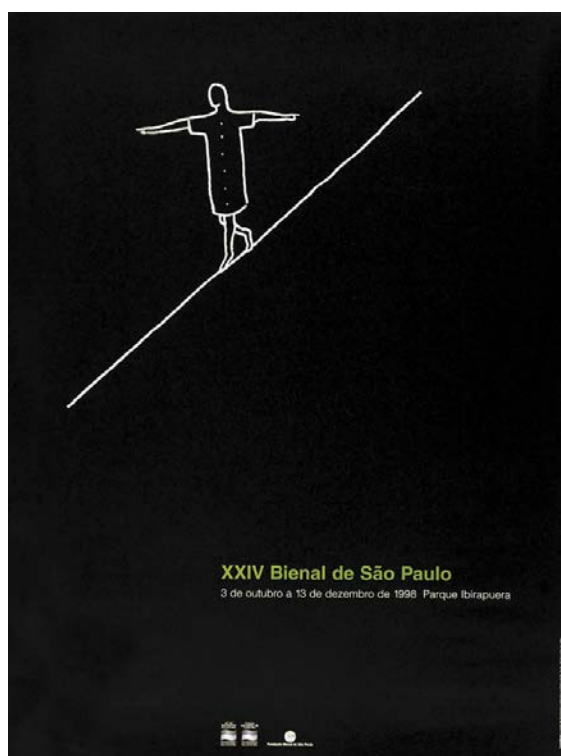
⁷¹ Dicha serie de dibujo ha sido producida en un trabajo conjunto entre Leonilson y el entonces artista Adriano Pedrosa, basado en algunas reglas masivamente publicitadas sobre prácticas de sexo seguro. Estos dibujos han integrado la exposición que le dedicó el Museo de Arte Moderno de Irlanda a la colección de Mercedes Villardel. Véase: *Order, desire, light : contemporary drawing*, Dublin : Irish Museum of Modern Art, 2008.

⁷² Con especial atención, comento en el apartado 4.2.2.2. algunas de las obras de estas colecciones ubicadas en Madrid, así como la significativa participación de Betancor y Ehrhardt en la experiencia madrileña de Leonilson.

la Antropofagia” —. Este proyecto comisarial, considerado un hito histórico para la disciplina⁷³, la participación de Leonilson ocupó un prestigioso lugar en el proyecto. Expuestas en la parte dedicada al arte contemporáneo brasileño, sus piezas fueron contextualizadas en la sección “Uno y Otro”, concebida por el comisario adjunto Adriano Pedrosa. Dedicada al tema “canibalístico” de la fusión amorosa, esta sección otorgó a Leonilson un notable protagonismo, ya que éste operó como un nexo temático entre las distintas obras seleccionadas. En particular, se produjo un sutil diálogo con el trabajo del brasileño Edgard de Souza cuya obra se fundaba en una innegable visualidad homoerótica, evidenciando que el deseo —sean cuales sean los cuerpos deseantes—, lejos de ser un privilegio o un derecho exclusivo de unos pocos, “es vivido, tarde o temprano, por todos nosotros.”⁷⁴ Y si no bastara con esta predominancia en el espacio expositivo, Leonilson se hizo también con toda la identidad visual del evento.



EMPREGADA DE NOVELA É MAIS CHIQUE QUE MADAME, 1991
LEONILSON
BOLÍGRAFO SOBRE PAPEL
18 X 16 CM
FOTOGRAFÍA: EDUARDO ORTEGA / © PROJETO LEONILSON



CARTEL XXIV BIENAL DE SÃO PAULO, 1998
LEONILSON; RAUL LOUREIRO Y RODRIGO CERVÍÑO
LOPEZ
FUENTE: ARCHIVO WANDA SVEVO, FUNDACIÓN
BIENAL DE SÃO PAULO

⁷³ Al materializar un posible nuevo modelo expositivo derivado de la articulación de los debates de la globalización con las discusiones postcoloniales, la 24ª edición de la Bienal de São Paulo recuperó de los escritos de Oswald de Andrade la noción de antropofagia. Como concepto y como método, dicha noción alababa la "contaminación" y la "canibalización" del canon como estrategia creativa, además de hacer posible una mayor comprensión de su función pedagógica para articulación del arte con la revisión histórica y la construcción de nuevas políticas culturales. Para un comentario crítico sobre el evento y su impacto sobre el circuito global del arte, véase: VVAA. *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*, Exhibition Histories, V. 4, Afterall Exhibition Histories, 27 de octubre de 2015.

⁷⁴ Adriano Pedrosa, "Leonilson, Edgard de Souza" en Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa (curadores) *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outros/s*, São Paulo, fundação Bienal, 1998, p. 104.

Diseñado por Raul Loureiro y Rodrigo Cerviño Lopez, el cartel oficial del evento se basó en el dibujo publicado el 22 de junio de 1991 en la sección “Talk of the Town” de la *Folha de São Paulo*⁷⁵. Además, la icónica fotografía del artista con su espalda desnuda, sosteniendo en sus hombros el globo de cobre que constituye parte de la obra *A grande pensadora*, expuesta en la 18ª Bienal de São Paulo en 1985, sirvió de inspiración para la creación del logotipo de la bienal comandada por Herckenhoff. Tal y como observa la periodista Camila Viegas, a través de la obra de Leonilson podemos ver una Bienal “que se ‘canibaliza’ a sí misma.”⁷⁶



FOTO-PERFORMANCE DE LEONILSON CON *A GRANDE PENSADORA* EN LA 18ª BIENAL DE
SÃO PAULO, 1985.

FOTOGRAFÍA: EDUARDO BRANDÃO/ © PROJETO LEONILSON

⁷⁵ Titulado como *Empregada de novela é mais chique que madame* fue publicado originalmente en el *Folha de S. Paulo*, Cotidiano, 22 de junio de 1991, p. 2 y re-publicado en Mesquita, Ivo. *Use, é lindo...*, p. 46.

⁷⁶ Viegas, Camila, “Brasil discute o ser e o outro”, *Folha de São Paulo*, 4ª bienal, Especial A, 2 de octubre de 1998, p. 7. El destaque de Leonilson en la 24ª Bienal de São Paulo también es reflejado también por Celso Fioravante, “24ª Bienal expõe Leonilson e ser duplo” en *Folha de São Paulo*, Ilustrada 13 de mayo de 1998, p. 4-8. Sobre el resultado visual del cartel oficial del evento, Francisco Homem de Melo observa que: “Aunque nuevamente sea utilizada la reproducción de la obra de un artista, el resultado huye del patrón-diagrama adoptado en el cartel de la Bienal anterior. Teniendo como base el tema de esta edición de la Bienal, “Antropofagia”, la imagen escogida es seca y contundente. Al contrario del exceso de los carteles de la 21ª y 22ª, en este caso imperan la limpieza y la precisión. El dibujo fluctúa en el plano negro y en ello una figura camina por un hilo, sugiriendo el delicado equilibrio que caracteriza el trabajo del artista, independiente de la época o del lugar.”, Francisco Homem de Melo, “Cartazes da Bienal: marco inaugural do design gráfico moderno brasileiro”, *Bienal 50 Anos, 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 304 [La traducción es mía].

En el año 2000 se organiza la que probablemente haya sido hasta el momento la más grande y exitosa exposición de arte de la historia del país. La *Muestra del Redescubrimiento - Brasil 500 años*, comisariada por Nelson Aguilar, se organizó con una espectacular puesta en escena concebida desde el sistema artístico nacional para la efeméride del quinto centenario de la llegada de los colonizadores portugueses al país. Aunando disciplinas como arqueología y etnología a las artes visuales, el proyecto pretendía, en palabras del comisario, “mostrar la producción más brillante del pensamiento crítico brasileño” en “una exposición que, a la vez, celebrase y hiciese justicia a la realidad del país⁷⁷.” La exposición tuvo una enorme acogida popular —1.883.872 visitantes—, se editaron un total de trece catálogos correspondientes a cada una de las partes de la exposición —divididas en distintos espacios del Parque de Ibirapuera en São Paulo— y se planificó un extenso e intrincado calendario de itinerancias del proyecto, tanto en ciudades brasileñas como a grandes instituciones extranjeras⁷⁸. En la parte dedicada a las artes visuales contemporáneas, Leonilson estuvo presente en una sala especial en la que se reconstruía la instalación que él concibió en 1993 para la Capela do Morumbi. Además, el montaje de la *Muestra del Redescubrimiento* que viajó a la ciudad natal del artista, Fortaleza, concedió más protagonismo aún a Leonilson, al incluir otros trece trabajos, además del conjunto completo de ilustraciones creadas para la *Folha de S. Paulo*⁷⁹.

Tres años después de este megaevento, a escasos metros del Pabellón de la Bienal, se inauguraba en 2003 el *Panorama del Arte Brasileño (desarrumado): 19 desarranjos*. Demostrando un innegable afán por convertirse en un referente internacional, esta tradicional muestra —fundada en 1969 por el Museo de Arte Moderno de São Paulo— estuvo por primera vez a cargo de un comisario extranjero, el cubano Gerardo Mosquera⁸⁰. El proyecto curatorial partió del concepto de “desarreglo” como aquello que “sintetiza ciertas inclinaciones clave del arte actual de Brasil y más allá”, refiriéndose con esto a la capacidad de la escena local por “desarreglar creativamente” los preceptos y referentes externos, proponiendo formatos, soluciones y materiales en muchas ocasiones insólitos, concibiendo “nuevas realidades” que se fundarían en “una crítica que es simultáneamente una autocrítica”. Una de las más estimulantes decisiones de

⁷⁷ Aguilar, Nelson. “O Ponto de Chegada” en *Brasil+500: Mostra do Redescobrimento*, São Paulo, Associação Brasil 500 Anos y Fundação Bienal, 2000. p. 24

⁷⁸ La exposición *Mostra do Redescobrimento - Brasil 500 anos* ocupó diferentes espacios en el Parque de Ibirapuera, en São Paulo, tales como el Pabellón Ciccillo Matarazzo —el tradicional espacio de la Bienal de São Paulo—, el Pabellón Lucas Nogueira Garcez —también conocido como “Oca”— y el Pabellón Padre Manuel da Nóbrega —originalmente denominado Palacio de las Naciones. Además, se construyó un auditorio de cine en una tienda efímera bautizada como la “Cinecaverna”. La muestra estuvo abierta al público del 24 de abril de 2000 al 7 de septiembre de 2000, coincidiendo su clausura con la fecha en que se celebra la independencia de Brasil.

Los datos estadísticos sobre la exposición han sido extraídos de la introducción firmada por el presidente de la Asociación Brasil 500 Años y miembro de consejo honorífico de la Fundación Bienal de São Paulo, Edemar Cid Ferreira, en “Um feito único” en *Ibid.*, p. 20-21. En este mismo material, se demuestra la aspiración internacional del proyecto: “También pretendemos revelar y afirmar una nueva dimensión, hasta ahora desconocida, de Brasil, en el exterior. Por ello, vamos a situarla en un contexto internacional para exhibirla en diferentes países, en los mejores museos, en estrecha colaboración con autoridades y expertos internacionales. Este proyecto se inicia en octubre de ese mismo año, en la Fundación Gulbenkian, en Portugal y se extenderá, a partir de 2001, por diversos espacios como el Guggenheim, el Museo del Barrio y America’s Society, en Nueva York, el National Museum of Women in the Arts, en Washington, el British Museum, en Londres, el Fitzwilliam Museum, en Cambridge, el Ashmolean Museum, el Museo de Arte Moderno y el Pitt Rivers Museum, en Oxford, el Espacio Recoleta, la Fundación Proa y el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno, en Buenos Aires, el Museo Guggenheim Bilbao, en España, el Musée du Jeu de Paume, en París, o Centro de Arte de Contemporáneo de Bordeaux, además de museos en Santiago de Chile y en Ciudad de México.”, p. 21 [La traducción es mía].

⁷⁹ “Leonilson é destaque em mostra” en *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 9 de marzo de 2002, p. E3.

⁸⁰ El “Panorama del Arte Brasileño (desarrumado): 19 desarranjos” tuvo lugar entre el 16 de octubre al 30 de noviembre de 2003. Como proyecto expositivo, el “Panorama del Arte Brasileño” se estableció desde la década de 1970 como un referente de investigación y divulgación de la producción artística del país. Sin embargo, tiene sus bases en el constante programa de adquisiciones, puesto que su intención inicial consistió en rehacer la colección del Museo de Arte Moderno de São Paulo tras la donación de su inicial colección al recién creado Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, en 1963. Con periodicidad anual hasta 1993, a partir de la edición de 1995 se convierte en un evento realizado cada dos años, siempre intercalado con la Bienal de São Paulo.

Mosquera fue la de incluir también artistas de otros países dentro de una exposición dedicada al “arte brasileño”. Mediante una provocación al constante debate sobre la identidad nacional, Mosquera negó cualquier fundamentalismo nacionalista y acabó remarcando el perfil global de las artes de Brasil y el uso muy propio y precoz que este país hace del “lenguaje internacional”⁸¹. Además, pese a que la tradición de los “Panoramas” privilegien los valores artístico del momento, una selección muy representativa de obras de Leonilson fue integrada a la exposición. Habiendo pasado una década desde su fallecimiento, su inclusión estaba plenamente justificaba ya que, según el comisario, se trataba de “un artista fallecido que es un ‘muerto insumiso’ (como diría el poeta), muy vivo e influyente sobre el arte brasileño actual”⁸². Otro rasgo esencial del proyecto de Mosquera fue su propósito de presentarse en otros países, llegando a localidades que, a pesar de sus energías emergentes, todavía permanecían alejadas de los centros establecidos del arte mundial, apostando por una estrategia de circulación que se pretendió verdaderamente global a través de intercambios “horizontales”, en un inusual eje “Sur-Sur”⁸³. Así, la producción de Leonilson, que desde lo íntimo acaba comentando un mundo cada vez más globalizado, encuentra cabida en esta atípica exposición que, al jugar con un régimen “transnacional” del arte, cuestionó y trastocó los criterios mismos que establecen lo “local”.

Algunos años después, en 2010, la 29ª Bienal de São Paulo, comisariada por Moacir dos Anjos y Agnaldo Farias, tomó como título un verso del poeta Jorge de Lima, *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* —es decir, “hay siempre un vaso de mar para un hombre navegar”—⁸⁴. Simplificada con el apodo de la “Bienal Política”, el proyecto partía del interés en presentar el gesto artístico como algo indisoluble de lo político. Al retomar desde São Paulo este debate que ya se había establecido en otras capitales culturales, esta edición de la Bienal se fundó a partir de la definición de arte como un lugar único en el que se reconfiguran temas y actitudes, y dónde se re-piensen las formas con las que el mundo se estructura⁸⁵. Cumpliendo la tradición pública que caracteriza el evento, la propuesta de dos Anjos y Farias conmocionó tanto los ánimos de su multitudinaria audiencia como la de los medios, movilizados principalmente por la instalación *Bandeira Branca* de Nuno Ramos y la serie de dibujos “Inimigos” de Gil Vicente. La primera encendió la militancia por los derechos de los animales, al contar con buitres como parte de la obra. La segunda causó controversia por las representaciones del propio autor asesinando a diferentes autoridades y figuras políticas, lo que fue entendido por la Organización Brasileña de Abogados como una incitación al crimen y a la violencia —generando ambas piezas una

⁸¹ Mosquera, Gerardo, “Desarrumado” en Mosquera, Gerardo y Samos, Adrienne, *Panorama da Arte Brasileira 2003 (desarrumado) 19 desarranjos*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003, pp. 126-129.

⁸² *Ibid.*, p. 126. Trabajos emblemáticos como la serie *O Perigoso* (1992) se expusieron junto a auto-retratos producidos mediante la técnica del bordado sobre fieltro como *J.L.B.D.* y *J.L.*, ambos de 1993. Para más detalles sobre la participación de Leonilson en la exposición, véase, *Ibid.*, pp. 70-73.

⁸³ Listado de las itinerancias de la exposición por otras ciudades brasileñas y extranjeras, bajo diferentes nombres: “Panorama da Arte Brasileira 2003 (desarrumado) 19 desarranjos”, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 16 de diciembre de 2003 al 15 de febrero de 2004; “Panorama da Arte Brasileira 2003 (desarrumado) 19 desarranjos”, Museo de Arte Moderno Aloísio Magalhães, Recife, 11 de marzo al 2 de mayo de 2004; “20 desarranjos - Panorama da arte brasileira”, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Vigo, 21 de enero a 8 de mayo de 2005 y “20 desarreglos”, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 5 de noviembre de 2008 al 9 de febrero de 2009.

⁸⁴ La 29ª Bienal de São Paulo ocurrió del 21 de septiembre al 12 de diciembre de 2010.

⁸⁵ Para más información sobre el proyecto curatorial, véase: Farias, Agnaldo, dos Anjos, Moacir (curadores), *29ª Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Fundación Bienal de São Paulo, 2009.

acalorada discusión sobre la legalidad del arte y de su posible censura—⁸⁶. En este tumultuoso contexto, en el que el poder perturbador del arte —es decir lo “político” defendido por los comisarios— se convertía en la pauta para debate público, las piezas de Leonilson allí expuestas surgían como una posibilidad que excedía las visiones binarias, el “contra” o “a favor”, el “arte” o “no-arte”. Al apostar por el poder agitador de los afectos, los trabajos de Leonilson hacían visible una sofisticada paradoja. A la vez que lidiaban con un constante deseo por un “vivir juntos”, se resignaban ante la imposibilidad misma que acarrea todo deseo. Así, en una de las pinturas expuestas, acompañada de la representación de un corazón sobre un fondo rojo, se mostraba un alegato político propio de Leonilson. Una frase de apariencia conformista pintada en su borde superior, con la que la audiencia internacional atestiguaba que, como revelaba su título, *Leo no puede cambiar el mundo* (1989)⁸⁷.



LEO NÃO CONSEGUE MUDAR O MUNDO, 1989
LEONILSON
29ª BIENAL DE SÃO PAULO
© DUAS ÁGUAS
FUENTE: ARCHIVO WANDA SVEVO, FUNDACIÓN BIENAL DE
SÃO PAULO

⁸⁶ Sobre la polémica obra de Nuno Ramos, el propio autor publica un artículo en que responde a las críticas en “Bandeira branca, amor”, *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 17 de octubre de 2010, pp. 4-5. Como ejemplo de reacción al pedido de veto a la obra de Gil Vicente por parte de la Organización de Abogados de Brasil, véase: Vidal Porto, Alexandre, “Pedido da OAB-SP é ato assustador de censura” en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21 de septiembre de 2010, <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2109201014.htm>

⁸⁷ Aquí, hago referencia a la pintura: *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). Sobre la participación de Leonilson en esta edición de la bienal, véase: Farias, Agnaldo, dos Anjos, Moacir, *Op. Cit.*, pp. 256-257.

En este contexto relacionado con estos grandes eventos del sistema artístico global, resulta imprescindible recordar que en 2007 cuatro piezas de Leonilson fueron seleccionadas por el comisario Robert Storr para la muestra principal de la 52ª Bienal de Venecia —la más antigua y prestigiosa bienal del mundo—⁸⁸. Pese a que, en vida, el artista había sido un habitual visitante del certamen, ésta fue la primera vez que allí se exhibían obras suyas. Titulada como *Think with the Senses - Feel with the mind. Art in the present tense*, esta edición pretendió reivindicar las facultades sensoriales como instrumentos legítimos de crítica del arte. En palabras de su comisario,

“el argumento antiestético y sus permutaciones (...) han sido un gran problema desde inicios de la década de 1980. (...) La idea de que uno no está pensando mientras aprehende el mundo a través de los sentidos es absurda⁸⁹.”

Al apostar por el componente conceptual de lo que se siente, y por la sensualidad de lo que se piensa, Storr pareció identificar en producciones como las de Leonilson este territorio donde dichas categorías estarían vinculadas. Sin embargo, fabricando una atmósfera memorial, el comisario reservó una sección especial para artistas que, pese a sus muertes prematuras, comprobaban la actualidad de sus obras. De ahí que, en la segunda planta del pabellón italiano, el brasileño compartió espacio con el alemán Martin Kippenberger, el francés Philippe Thomas, el estadounidense Fred Sandback, el chino Chen Zhen y el cubano-americano Felix Gonzalez-Torres. También es relevante subrayar que, con este último, Leonilson encontró una gran afinidad, en base a sus respectivas poéticas relacionadas con el amor homosexual en el contexto de la tragedia del sida⁹⁰. Pese a la recepción escéptica por parte de la crítica, la 52ª Bienal de Venecia fue un éxito de público, atrayendo a 319.322 visitantes —su mejor marca desde 1982—⁹¹.

La Bienal de Estambul, considerada una de las más excitantes y arriesgadas de las bienales emergentes, presentó obras de Leonilson en dos ocasiones. En su quinta edición, realizada en 1997 y titulada como *On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*, el programa desarrollado por Rosa Martínez⁹² se basó en algunas temáticas recurrentes en la creación estética y pensamiento de la época, tales como la separación entre arte y vida, la vigencia de lo

⁸⁸ Robert Storr, *Think with the senses, feel with the mind : art in the present tense: 52. Esposizione Internazionale d' Arte*, Venecia, Fondazione La Biennale di Venezia, 2007, V. 1, pp. 202-205, 380.

⁸⁹ “Show and Tell: Tim Griffin talks with curator Robert Storr about the 52nd Venice Biennale” en *Artforum International*, Mayo de 2007, V. 45, nº 9, pp. 181-184.

⁹⁰ El montaje de la sección con dichos artistas fallecidos ha sido objeto de críticas, por ejemplo, por el crítico Adam Searley, que en un artículo publicado en el diario británico *The Guardian* comenta: “Realmente no veo qué hacen estos artistas agrupados, a no ser que estén en un bar en el cielo.” [La traducción es mía], véase: Searley, Adam, “Venice takes flight”, *The Guardian*, 12 de junio de 2007, disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/jun/12/art>. Ya en Brasil, Fábio Cypriano publica una breve crítica en el diario *Folha de S. Paulo* en la que observa que “el montaje convencional e institucional, disminuye mucho el poder de las obras —es absurdo que los trabajos de Leonilson estén enmarcados, pues el artista era contrario a este procedimiento”, véase: Cypriano, Fábio, “Principal exposição tenta agradar a todos e evita assumir riscos”, *Folha de S. Paulo*, 12 de junio de 2007, p. E5.

⁹¹ Para las estadísticas de público del evento, véase la nota publicada en el sitio web de la revista *Artforum International*: “VENICE BIENNALE VISITOR NUMBERS ANNOUNCED” en *Artforum International*, 23 de noviembre de 2007, <https://www.artforum.com/news/venice-biennale-visitor-numbers-announced-18970>.

⁹² La 5ª Bienal Internacional de Estambul ocurrió entre el 5 de octubre al 9 de noviembre de 1997. Para más informaciones sobre el evento, véase: *5th International Istanbul Biennial : Oktober 5-November 9* [catálogo], 1997, Estambul, Istanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1997. También se puede consultar el archivo en línea de la Bienal de Estambul, a través del enlace: <http://biennial.iksv.org/en/archive/biennialarchive/209>

“bello” o la traducción como catalizador de nuevos significados. Asimismo, dicha propuesta ratificó producciones en las que lo emocional se presentaba como una forma de conocimiento y de acercamiento a la experiencia estética, donde el “otro” era llamado a completar los posibles sentidos de la pieza. De Leonilson, Martínez seleccionó las piezas *O dia do hernio* (fecha desconocida), *Sua montanha interior protetora* (1989), *Empty Man* (1991) y *O Desejo é um lago azul* (1989), *Sou seu homem* (1992) y *Jogos perigosos* (1990)⁹³. La poética de Leonilson se destacó por su capacidad de revisar lo sublime desde la intimidad discursiva, mediante el uso de materiales cotidianos y técnicas ordinarias, como señaló el crítico Stephen Horne⁹⁴.

En su segunda participación en el evento turco, en 2011, un significativo grupo de obras de Leonilson volvió a Estambul bajo el comisariado de Adriano Pedrosa y Jens Hoffmann, responsables de su 12ª edición. Tomando como punto de partida la obra del artista Félix Gonzalez-Torres —que, además de la ya citada Bienal de Venecia de Storr en 2007, estuvo también entre los seleccionados por Rosa Martínez en 1997— la exposición se propuso discutir la capacidad política del arte. Sin embargo, trató desde el comienzo de explorar lo “político” propio de González-Torres, que según los comisario nunca se anuló frente al valor de las investigaciones y preocupaciones estéticas⁹⁵. Al igual que en las piezas de este artista —que se resistía a titularlas— el evento se dividió en cinco exposiciones colectivas “sin títulos”, que se identificaban a partir de los temas indicados en los paréntesis, tales como: *Untitled (Abstraction)*, *Untitled (Ross)*, *Untitled (History)*, *Untitled (Passport)* y *Untitled (Death by Gun)*.

Incluido en la primera sección con la pieza *Bad Boy, Fragile Soul* de 1990, Leonilson fue destacado por los comisarios por su ingeniosa capacidad de subvertir los preceptos de una abstracción más ortodoxa y fundar en la yuxtaposición de dos rectángulos de diferentes colores “una poética y apasionada representación del cuerpo humano”⁹⁶. Pedrosa y Hoffman además reservaron a Leonilson una de las salas dedicadas a exposiciones individuales, concebidas para determinados autores que profundizasen en las temáticas afines a las muestras colectivas. Con un total de 34 obras —la representación más voluminosa de un solo artista en dicho evento—⁹⁷ y en íntima relación con el módulo *Untitled (Ross)*, el brasileño se convirtió en emblema de ese arte que “combina lo personal con lo político a través de medios biográficos y poéticos”, tal y como afirmaron los curadores⁹⁸. Además del reconocimiento internacional de Leonilson, verificable en

⁹³ 5th International Istanbul Biennial ..., pp.136-137 y International Istanbul Biennial 05th: Leonilson / Flávia Ribeiro / Rivane Neuenschwander - Representação Brasileira [catálogo], São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997, pp. 8-10, 51.

⁹⁴ Cf. Horne, Stephen, “The fifth Istanbul Biennial”, *Third Text*, 1998, 12:42, pp. 85-88, DOI: 10.1080/09528829808576722

⁹⁵ Esta edición de la Bienal de Estambul ocurrió entre 17 de setiembre a 13 de noviembre 2011. Según el texto comisarial, “[e]l artista, una figura entre Norte y Sur —específicamente entre Cuba, su país natal, y los Estados Unidos, su país de residencia adoptado— negoció con éxito el territorio entre lo personal y lo político muestra mantenía un vocabulario formal extremadamente sofisticado, utilizando un lenguaje estético prestado en parte del post-minimalismo y el conceptualismo, y por otra parte simplemente extraído de la vida cotidiana.” Hoffman, Jens y Pedrosa, Adriano (ed.), *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, Estambul, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2011, p. 15.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁹⁷ Para la lista completa de las obras seleccionadas, véase: *Ibid.*, pp. 338-340.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 164.

los textos críticos producidos a raíz del evento⁹⁹, su participación en la 12ª Bienal de Estambul consumó de manera incontestable los nexos entre su producción y la de Félix Gonzalez-Torres que, pese a la evidente afinidad, estaba todavía pendiente de un escrutinio público.

Fuera del ámbito de las bienales, la producción del brasileño encontró en la multiplicidad de exposiciones concebidas desde museos y centros de arte extranjeros una vigorosa plataforma de visibilización y estudio. Entre las más reconocidas está la colectiva *Cartografías* comisariada por Ivo Mesquita en 1993. Concebida en un programa de residencias para comisarios en la Winnipeg Art Gallery, en Canadá, el proyecto se convirtió en un referente en la historia de las muestras sobre arte latinoamericano, viajando a otros centros como la Biblioteca Luis Ángel Arango, en Caracas, el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, en Bogotá, la National Gallery of Canada, en Ottawa, The Bronx Museum of the Arts, en Nueva York y en la Fundación “La Caixa”, en Madrid. Al indagar en la efectividad de lo “latinoamericano” como categoría artística, Mesquita propuso una revisión de las nociones instauradas acerca de esa pretendida “latinidad” desde los centros dominantes del arte. Antes que un territorio limitado y fijo, la “América Latina” de *Cartografías* era más bien un emplazamiento, un espacio móvil, táctico y enunciativo, a ser integrado en un circuito artístico que, falto de autocritica, muy a menudo se presumía como global. Al sugerir que la labor de un comisario se asemejaba a la de un cartógrafo —ya que ambos detectan singularidades en el paisaje y señalan accesos al terreno estudiado— la selección resultante primó por la diversidad de prácticas, cuyas especificidades acababan por trastocar clasificaciones y divisiones tradicionales. Asimismo, no solo por los trabajos presentados pero también por el formato mismo de la presentación, la exposición desarticulaba ciertos discursos hegemónicos al invitar al público que atravesase la exposición según recorridos no preestablecidos, que emergían desde la subjetividad del propio visitante¹⁰⁰. Dada la similitud de la premisa curatorial con la propia poética de Leonilson —artista que sospechaba de las nociones clásicas de espacio y tiempo y que engendró una manera *sui generis* de mapear su propio mundo afectivo—, su producción se vio incluida en un grupo de obras que en aquel entonces se convertirían en emblemas de la producción contemporánea regional. Más que un detalle marginal, la dedicatoria en el catálogo que le hace Mesquita a Leonilson —muerto meses antes de la inauguración— es un elocuente indicador de la relevancia de su obra y su figura para dicho proyecto comisarial¹⁰¹.

Pocos años después, entre enero y marzo de 1996, el Museo de Arte Moderno de Nueva York acogió la propuesta curatorial de Starr Figura, que promovía un diálogo entre Leonilson y Oliver Herring — dos artistas que han indagado en la pérdida y la mortalidad en la era del sida a partir de sus objetos tejidos y bordados—. Pese a que no fuera una exposición individual,

⁹⁹ En una reseña sobre el evento, el comisario Daniel Birbaum aporta elogiosos comentarios sobre la producción de Leonilson que considera una de las partes más interesantes de la exposición, en especial, por sus “delicados dibujos y bordados que abordan temas tan personales que los grandes gestos artísticos o declaraciones políticas parecerían ridículos a su lado. Sus sutiles testimonios sobre la fragilidad de la existencia florecieron en una exposición que no deseaba impresionar, ni abrumar a través de la magnitud o la fuerza pura.”, Birbaum, Daniel, “12th Istanbul Biennial” en *Artforum International*, diciembre de 2011, v. 50 n°4, p. 244. [La traducción es mía].

¹⁰⁰ Una extensa bibliografía crítica ha sido producida sobre dicha exposición; destaco un artículo de Monica Amor, en el que se discute la propuesta de Mesquita a raíz de los debates sobre lo “multicultural” como estrategia de inclusión de lo “latinoamericano” en la escena cultural global y se evalúa la efectividad contra-hegemónica de *Cartografías*; véase: Monica Amor, “Cartographies: Exploring the limitations of a curatorial paradigm” en *Third Text*, 8:28-29, 1994, pp. 185-190, DOI: 10.1080/09528829408576517

¹⁰¹ Para consultar el listado de obras de Leonilson incluidas en la exposición, véase: Mesquita, Ivo, *Cartographies*, Winnipeg, WAG Press, 1993, pp. 183-185. La dedicatoria de Ivo Mesquita, en inglés, español y francés, se puede consultar en *Ibid.*, p. 1.

Projects 53: Oliver Herring/Leonilson representó una de las primeras inclusiones destacables de la producción de Leonilson en el exterior. El proyecto generó una significativa expectación en el circuito brasileño, tanto por la envergadura de dicha institución como también por constituir una evidente muestra de la fuerza internacional que iba ganando la producción del artista recién fallecido¹⁰². Relacionadas más bien con el lenguaje conceptual, su producción fue interpretada por su capacidad de, mediante una economía de medios, evocar la fruición del tiempo radicalizado por la tragedia del sida. Cabe señalar una crítica publicada en *The New York Times*, según la que ambas producciones se asociaban con un “arte feminista, mediante su estética democrática y laboriosa y su alegato de que lo político y lo personal van unidos¹⁰³.” Además, al concentrarse en los trabajos de bordado de Leonilson, este proyecto curatorial reflejó las lecturas que consideran esta última fase creativa como la más trascendental de su poética¹⁰⁴.

Durante las últimas décadas, también España ha sido un país receptivo al arte de Leonilson. Entre la diversidad de proyectos promovidos desde sus instituciones, uno de los más notorios fue la exposición *F[r]icciones*, comisariada por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2001, dentro del programa *Versiones del Sur*¹⁰⁵. Definiendo un “panorama complejo e incompleto del arte latinoamericano”, tal y como lo definieron los comisarios en el catálogo, la exposición pretendió cuestionar los criterios y métodos de la historiografía tradicional del arte. De este modo —y re-utilizando la estrategia de “contaminación” empleada por Herckenhoff en la 24ª Bienal de São Paulo—, Mesquita y Pedrosa propusieron diálogos entre obras históricas y contemporáneas, expandiendo estas “fricciones” hacia otras relaciones dicotómicas, como las existentes entre historia y ficción, y entre literatura y artes visuales. La producción de Leonilson, aquí representada a través de una decena de trabajos¹⁰⁶, encontró un entorno privilegiado en este contexto en el que pudo reflejar la potencia de su poética ambigua. Además, su presencia en este acontecimiento de clara importancia para los estudios de la cultura latinoamericana, contribuyó a la consideración de su obra como un valor sólido y reputado dentro de este contexto específico.

¹⁰² La visita de la curadora a São Paulo, para dedicarse a los preparativos de la exposición, generó incluso notas en las secciones de ecos de la sociedad, véase: Pascowitch, Joyce, “JOYCE PASCOWITCH” en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 16 de septiembre de 1995, p. 5-2.

¹⁰³ Cotter, Holland, “Art in Review”, *The New York Times*, 16 de febrero de 1996.

¹⁰⁴ Realizada entre 18 de enero y 12 de marzo de 1996, la exposición es parte de la serie de proyectos “Elaine Danheisser”, que se inició en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1971, con el propósito de exponer artistas emergentes e incorporar el arte de vanguardia en el contexto institucional. Además, entre sus objetivos se encuentra el estímulo de la organización de exhibiciones por parte del grupo de jóvenes curadores del museo. No se ha publicado un catálogo de *Projects 53: Oliver Herring/Leonilson*, sino un folleto de sala con un breve texto de la comisaría, accesible en el sitio web del MoMA: www.moma.org/calendar/exhibitions/479

¹⁰⁵ El programa *Versiones del Sur* constituyó una auténtica declaración de intenciones por parte del Museo Reina Sofía, entre finales del 2000 y principios del 2001. Dispuesto a tomar una posición de relevancia internacional por la visibilización y estudio del arte producido desde América Latina, la institución invitó a eminentes expertos en la materia a producir cinco exposiciones simultáneas en sus diferentes espacios: edificio Sabatini, Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal. El conjunto de estos cinco ejes expositivos destacó por la diversidad de puntos de vista, haciendo visible las particularidades, conexiones, complejidades y fragmentación de ese arte, al incluir propuestas que abarcaban desde el propio origen y hasta las producciones más recientes. Los proyectos presentados han sido: *F[r]icciones*, de Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, del 12 de diciembre de 2000 al 25 de marzo de 2001, en el Edificio Sabatini; *Más allá del documento*, de Mónica Amor y Octavio Zaya, del 12 de diciembre de 2000 al 12 febrero, 2001, en el Edificio Sabatini; *Eztetyka del sueño*, de Carlos Basualdo y Octavio Zaya, del 23 de enero al 25 de marzo de 2001, en el Palacio de Cristal y en el Palacio de Velázquez; *No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*, de Gerardo Mosquera, del 12 de diciembre de 2000 al 19 de febrero de 2001, en el Edificio Sabatini y *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-196”*, de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, del 12 de diciembre de 2000 al 27 de febrero de 2001 en el Edificio Sabatini.

¹⁰⁶ Las obras seleccionadas fueron los bordados *Far south far north* (1991), *O zig-zag* (1991), *El desierto* (1991), *El Puerto* (1992), *Roupa de homem* (1993) y los dibujos *Sin título (Liberec)* (1989), *Paciência* (1990), *Favourite Game* (1990), *O que nos une, o que nos separa* (1990) y *Constantes deslocamentos* (1991). Reproducciones de dichas obras pueden ser encontradas en el catálogo de la exposición, en el que se pueden consultar más detalles sobre el proyecto curatorial: Mesquita, Ivo y Pedrosa, Adriano (comisarios), *Versiones del Sur. F[r]icciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Otro proyecto en España que contó con piezas de Leonilson fue *En todas partes: Políticas de la diversidad sexual en el arte*, comisariado por Juan Vicente Aliaga para el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en 2009. La exposición, centrada en las maneras en que sexualidades no-heteronormativas impactaron en la práctica artística reciente en diferentes zonas geográficas, presentó una vigorosa selección de artistas, cuyas piezas se corresponden con la renovación epistemológica elaborada por las investigaciones feministas, por el activismo político de las minorías sexuales y por la teoría *queer*¹⁰⁷. Leonilson estaba incluido en la sección dedicada al arte surgido a raíz de la crisis del sida —con tres dibujos sobre papel y dos bordados, todos pertenecientes al período final de su carrera—, y destacaba por su “método artesanal” y “poética callada” que, como sugería el comisario, contrasta con sus homólogos anglosajones que, *grosso modo*, concebían “trabajos más militantes y broncos”. Aliaga aclara que durante los constantes viajes del brasileño a Estados Unidos y Europa, Leonilson había estado en contacto con las distintas reivindicaciones de la comunidad homosexual, pese a que, al final, nunca haya abandonado la predominancia de “lo indirecto, de lo estoico e imperturbable, salpicado de guiños a algunas vivencias íntimas” que caracterizan su peculiar poética. Por fin, conviene destacar la aproximación que se crea, al menos en el texto del catálogo firmado por el comisario, entre Leonilson y su coetáneo español, Pepe Espaliú, ya que compartían un terreno común definido por “el gusto por la poesía, la simplicidad formal, el uso de la metáfora¹⁰⁸.”

Se podría decir que, de modo similar a otros países mencionados, en España el entendimiento de la obra de Leonilson se produce bajo dos claves interpretativas. Por un lado, es tomado como un modelo singular de un arte latinoamericano contemporáneo —con frecuencia analizado a través de las teorías postcoloniales y decoloniales— y por otro, como un prometedor representante del arte producido frente a la tragedia del sida —en lecturas estructuradas a partir de la teoría *queer*—. Pese a ello, es necesario considerar que, si bien cada una de dichas interpretaciones pueden operar de forma autónoma, en definitiva no se tratan de categorías auto-excluyentes. En repetidas ocasiones ambas lecturas se solapan, resultando en un fructífero acercamiento interseccional. Además, aunque *F[r]icciones* y *Por todas partes...* aquí son presentados como ejemplos modélicos de estos acercamientos más habituales, las dos exposiciones integran un grupo de otras que presentaron al público español la producción de Leonilson, como por ejemplo: *Archivo Pons* en Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (2003), *Entre la Palabra y la Imagen* en la Fundación Luis Seoane, La Coruña (2006), *Modelos para Armar. Pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC* en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León (2010), *Colección MACBA* en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2010), *Conclusions never comes. Collection of drawings of Madeira - Coleção de desenhos da Madeira* en El Brocense Art Gallery, Cáceres (2013), *10 años después: post emergencias en la Colección MUSAC*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León (2014) y *93* en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela (2014).

¹⁰⁷ Cf. Aliaga, Juan Vicente, *En todas partes: Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia y Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2009.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 34-35. Para el listado de obras de Leonilson expuestas en dicha exposición, véase: *Ibid.*, pp. 334-335.

Por fin, dada la centralidad que ejerce la feria internacional ARCO en la popularización del arte contemporáneo y en la historia del arte reciente de España, conviene señalar las participaciones de Leonilson en dicho evento. En 1984, en la tercera edición de ARCO —que todavía se realizaba en su emplazamiento original, el Palacio de Cristal de la Casa de Campo— el brasileño estuvo físicamente presente en Madrid, exponiendo obras como *O Manto Sagrado* (1983) en el stand de la galería brasileña Thomas Cohn, que en ese momento tuvo una de sus primeras incursiones en el mercado internacional. Sus obras se pudieron observar en las ediciones de la feria en 2002, 2005 y 2008, ya en su actual ubicación en el Parque Feria Juan Carlos I.

A modo de breve comentario, cito la frecuente exposición de piezas del artista en otros importantes encuentros para el mercado del arte, como en Sp-Arte, en São Paulo y Art Basel, en Miami —esta última con un sesgo marcadamente latinoamericano—. Para finalizar, es destacable la reciente labor de la galería Marília Razuk en 2016 que, en la disputada feria londinense Frieze Masters, apostó por presentar, al ávido mercado internacional, un stand enteramente dedicado a la obra de Leonilson.

1.2.7. Obras audiovisuales

La atracción ejercida por la figura y obra de Leonilson también se manifiesta en el ámbito audiovisual brasileño. En muchos casos se tratan de películas premiadas nacional e internacionalmente, que han formado parte de muchos de los proyectos comisariales comentados. Esta filmografía ejerce un papel decisivo en el proceso de popularización de su vida y obra, configurándose además como un material de referencia no sólo para los comisarios, pero también para la prensa y los investigadores académicos.

Spray Jet, dirigido por Ana Maria Magalhães, es la única y más antigua aparición de Leonilson en una producción de cine¹⁰⁹. Como integrante de una nueva generación que toma el asalto del sistema de las artes en Brasil a inicios de los ochenta, protagoniza junto a los artistas Ciro Cozzolino y Leda Catunda este cortometraje que, aunque incluya escenas dramatizadas, se convierte en un curioso documento de la joven producción de aquel momento. Estrenado en 1985, retrata a los artistas manejando técnicas y materiales poco tradicionales, haciendo un alegato a un pretendido “renacimiento de la pintura”. Como un relato de una juventud urbana, llama la atención el protagonismo que ejerce el paisaje de la ciudad de São Paulo y, quizá por ello, la insistencia de la directora en reclamar el “grafitti” y las pintadas como una práctica compartida por los tres artistas —lo que, en ningún caso, correspondía a la producción de Leonilson y de Catunda, sino más bien a la de Cozzolino—. De todos modos, estos jóvenes actúan como si fuesen la personificación del futuro del arte en una década que acababa de iniciarse. Leonilson tiene su protagonismo al comienzo de la película, al ser grabado pintando una

¹⁰⁹ Magalhães, Ana Maria (Dir.), *Spray Jet*, Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985, DVD, 14:21 min.

transparencia delante de las lentes de Magalhães. Al igual que Picasso que trabajaba mientras le grababa Clouzot¹¹⁰, el artista brasileño nos hace cómplices de su proceso productivo a la vez que muestra como “la vida y el arte son parte del salto en el abismo¹¹¹” que había decidido dar.



STILL DE *SPRAY JET*, 1985
ANA MARIA MAGALHÃES
RIO DE JANEIRO: EMBRAFILME, 1985

En 1997, Karen Harley debuta como directora y causa gran conmoción al estrenar su documental *Com o oceano inteiro para nadar*¹¹². Utilizando fragmentos de las grabaciones en audio de *frescae ulisses* —hasta aquel momento totalmente inéditos— el video ahonda en el universo íntimo de su personaje, que nos cuenta sus impresiones sobre temas como arte, sexo, cultura popular o sus memorias afectivas. Los extractos sonoros son utilizados de modo no secuencial, rompiendo la cronología del material original, en un ejercicio de libre asociación entre

¹¹⁰ Clouzot, Henri-Georges (Dir.), *Le mystère Picasso*, Francia, 1955, 78 min.

¹¹¹ Declaración de Leonilson extraída de la película *Spray Jet*.

¹¹² Harley, Karen (Dir.), *Com o oceano inteiro para nadar*, Rio de Janeiro: RioArte Vídeo, 1997, DVD, 19:35 min.

su habla y las imágenes elegidas por la directora. Aunque sea un rico documento sobre los años finales del artista, su formato niega las tácticas usuales de los reportajes documentales, resultando en una película que no busca cerrar los significados de las declaraciones de ese sujeto tan ambivalente. Quizá por eso, debido a su tratamiento más cercano al video-arte, este corto-metraje sea a menudo incluido en diferentes exposiciones, como por ejemplo, *Leonilson: Fique Firme, Seja Forte*, en la Galería Luisa Strina¹¹³, en las citadas *Leonilson: Truth/Fiction* y *Sob o peso dos meus amores*, entre otras. Además del público, este corto-metraje ha conquistado el aprecio de la crítica en diferentes certámenes y sigue siendo proyectada en diferentes países¹¹⁴.

Producidos como documentales para la televisión, Cacá Vicalvi dirige los documentales *Leonilson: tantas verdades* y *O legado de Leonilson*, ambos de 2003. Las dos producciones parecen complementarse en su estrategia narrativa centrada en la dimensión autobiográfica de su obra. Ambos tienen una estructura basada en la inserción de imágenes de obras alternadas con archivos de voz del propio artista, así como entrevistas a su madre y su hermana, además de comentarios de críticos y otros artistas. Por ejemplo, Lisette Lagnado y Leda Catunda señalan las especificidades del arte de Leonilson y indagan en sus contribuciones a la creación artística contemporánea en Brasil. Sin embargo, lejos de constituir un lenguaje audiovisual con pretensiones artísticas, estos trabajos videográficos cumplen una función más bien relacionada con la divulgación pedagógica de la obra— aún más si consideramos que son producidos por una cadena educativa, SescTV— y una narrativa ligada a la práctica del periodismo tradicional, que resulta en una aproximación algo elemental¹¹⁵.

Algo menos divulgado fue el medio-metraje *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*, dirigido por Carlos Nader¹¹⁶. Como parte de las producciones financiadas por Itaú Cultural, institución organizadora de la exposición homónima, este documental se basa en un nutrido conjunto de entrevistas ilustradas por imágenes de archivo, en las que memorias de artistas amigos y familiares repasan la trayectoria vital y productiva de Leonilson. Recuperando también algunas de las declaraciones de Leonilson, Nader va hilando una historia plural —a menudo repleta de contradicciones entre las opiniones divergentes de los entrevistados— que prueba la complejidad de la obra y de la polémica personalidad del artista. Pese al formato tradicional de “rostros hablantes”, la película desprende momentos singulares donde las discrepancias internas muestran como ninguna narrativa sobre este artista está del todo concluida.

Asimismo, algunos años después, Nader volvería a trabajar sobre el artista en el documental *A Paixão de JL*¹¹⁷. Dada la inclusión de esta película en circuito comercial, además

¹¹³ Comisariada por Adriano Pedrosa, la exposición tuvo lugar en la referida galería del 03 al 31 de julio de 2003.

¹¹⁴ *Com o oceano inteiro para nadar* ha sido galardonada con el Premio Especial del Jurado en el 13° Rio Cine Festival en 1997, Premio al Mejor Video en el 5° Festival Mix Brasil en 1997 y el premio a la Mejor Dirección y Fotografía en el Festival de Cine de Ceará en 1998. Una de las proyecciones más recientes del video ha sido por ocasión del “Seminario Efectos virales. Respuestas políticas y artísticas al vih en las últimas décadas”, promovido por el departamento de Programas Públicos del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires el 14 y 15 de julio de 2017, comentado por la crítica y comisaria Lisette Lagnado.

¹¹⁵ Vicalvi, Cacá (Dir.), *Leonilson: tantas verdades*, São Paulo, SescTV, 2003, DVD, 24 min y Vicalvi, Cacá (Dir.), *O Legado de Leonilson*, São Paulo, SescTV, 2003, DVD, 23 min. Para una breve crítica sobre *O Legado de Leonilson*, véase Gabriela Longman, “Documentário mostra Leonilson ‘light’”, *Folha de S. Paulo*, 3 de octubre de 2006, p. E6.

¹¹⁶ Nader, Carlos (Dir.), *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, São Paulo, Itaú Cultural, 2012, DVD, 43:08 min.

¹¹⁷ Nader, Carlos (Dir.) *A paixão de JL*, São Paulo, Já Filmes/Itaú Cultural, 2015, DVD, 82 min.

de sus proyecciones asociadas a diferentes exposiciones sobre Leonilson y su participación en diversos festivales, con toda seguridad es la película más popular de las que aquí se mencionan¹¹⁸. Al igual que la obra de Harley, *A Paixão de JL* también tomó como base las cassettes dejadas por Leonilson. Al tratarse de un largo-metraje, el director hizo un uso más amplio de este material original y, por veces, presentó nuevas posibilidades interpretativas a declaraciones que se repiten en ambas creaciones. Solo a través de la narración del artista —sin la inclusión de las voces ajenas, como en su propuesta anterior— la construcción del personaje JL se da a través de su mirada interrogativa hacia el mundo. Al tiempo que deja entrever entre sus preocupaciones las manifestaciones contra el gobierno Collor en Brasil, la caída del Muro de Berlín o la guerra en Irak, este narrador asume su fijación platónica por personajes de series y telenovelas, así como su admiración por las películas de Derek Jarman y Wim Wenders o por una canción de Madonna. Sin embargo, todos estos acontecimientos y personajes públicos, consumidos desde la lejanía de los medios de comunicación, le sirven como base para sus confesiones amorosas e íntimas. Confesiones que se intensifican drásticamente al descubrirse seropositivo.

Pese a la buena acogida que tuvo la película de parte de la crítica y la amplia cobertura brindada por la prensa cultural, y aunque habría que considerar su gran valor como documento —ya que hizo público una generosa parcela de un material hasta ahora vetado—, cabe una observación sobre su metodología. Ante todo, Nader declara que construyó de manera objetiva conexiones literales entre las declaraciones de Leonilson y sus obras, y que se dedicó a encontrar la pieza correspondiente para ilustrar cada fragmento del discurso —ya que según él, en el trabajo pictórico se ven reflejados todo lo que nos cuenta el narrador—¹¹⁹. Así, al trabajar bajo un modelo tradicional de las biografías, que concibe la obra de arte como reflejo directo de la vida del artista —y haciéndolo de manera tan ilustrativa—, el director acabó promoviendo una interpretación reductora. Como si esta producción artística fuera un discurso auto-centrado, desprovista de una vocación pública y colectiva, restó sofisticación al discurso de Leonilson. Además, la película falla en su pretensión de establecer un relato de fiabilidad y veracidad a una producción cuya peculiaridad reside, más bien, en los significados abiertos y en la ambigüedad¹²⁰.

Sin embargo, resultan innegables los paralelismos de la estrategia narrativa de la película con los modelos clásicos de escritura de hagiografías, como demuestra su propio título —*La*

¹¹⁸ Producida por "Itaú Cultural" —proyecto cultural de Itaú, una de las mayores bancas privadas de Brasil— la película se pudo ver en sesiones gratuitas en todos los cines regentados por esta institución, en los estados de São Paulo, Río de Janeiro, Río Grande do Sul, Paraná, Bahía y también en la ciudad de Brasília. Además, el documental recibió el premio de la crítica y al mejor documental brasileño en los festivales "É Tudo Verdade" y también en "Mix Brasil de Cultura de la Diversidad". Fue considerado el mejor largo-metraje por el público en el "Festival Ibero-Americano de Cinema de Sergipe", además de haber sido galardonado con el premio especial del jurado en el "37º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana". Por otro lado, también ha sido incluida en la programación paralela de exposiciones como, por ejemplo, "José Leonilson: Empty Man", America's Society en Nueva York en 2017, "Leonilson: Truth/Fiction" en el Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte, 2015.

¹¹⁹ Salles, Jullyanna, "A Paixão de JL: uma parceria póstuma entre artista e diretor", en *Itaú Cultural*, 12 de julio de 2016, <http://www.itaucultural.org.br/a-paixao-de-jl-uma-parceria-postuma-entre-artista-e-diretor>. En una entrevista, el director afirma que para él "era muy importante mostrar que Leonilson también hacía asociaciones literales en su vida, como si fuera un diario. En este juego de asociaciones, hay algunas que son muy literales y otras que son poéticas de mi parte o poéticas de parte de él." en Luna, Felipe, "Janela para dentro", en *Revista FAAP*, <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/>

¹²⁰ Un cuestionamiento similar ha sido planteado por Lisette Lagnado durante el citado "Seminario Efectos virales..." en el Malba, cuando hizo un breve análisis comparativo entre la película de Harley con la de Nader. Explicando su decisión de proyectar la primera al final de su presentación, afirma que: "No es una película que sobrepona las declaraciones a los dibujos. Por ejemplo, a mí no me interesa saber que en determinado momento Leonilson hizo sexo en la cabina del avión y que aparezca el dibujo que corresponde a esto." Véase: https://www.youtube.com/watch?list=PLdVstAf8Npiq-ZM74Xef73ImC655Zn6z&time_continue=3462&v=cTa6srEhxog

pação según J.L. —, que remite a las narrativas de juicio y muerte de los mártires cristianos. Pese a este personaje piadoso y auto-mitificador, el crítico de cinema Ignacio Araújo no deja de identificar algunas preguntas fundamentales para entender no solamente el documental, sino también la propia naturaleza autobiográfica desarrollada en el trabajo de Leonilson:

“¿qué hay de ficción en un diario? Lo que se escribe se destina a sí mismo ("querido diario") o a ser encontrado por alguien? ¿No construye el autor de un diario una imagen pública? (...) ¿Cuál es la máscara y cuál es la verdadera cara de Leonilson? ¿Y por qué una de sus actitudes sería más verdadera que la otra?¹²¹”

Mediante preguntas como éstas, que conservan una noción de subjetividad inacabada sobre el artista, se puede contra-balancear un relato fílmico que —sumada a popularidad de la película y su alcance masivo— solventó un retrato de un artista limitado en su extrema fragilidad y en una casi nula capacidad de agencia.

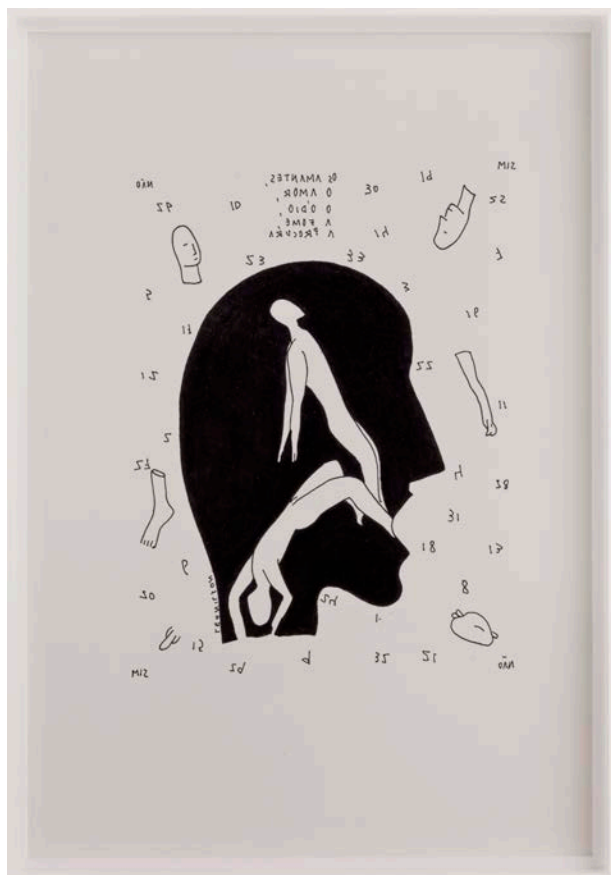
1.2.8. Otras manifestaciones culturales

Más allá de las producciones audiovisuales, existe una diversidad de propuestas que confirman el vigor del legado artístico de Leonilson. Si bien su estela puede ser rastreada tanto en artistas de su generación como en posteriores¹²², la serie de dibujos del artista Gustavo Von Ha es un caso sintomático de esta transcendencia. Titulada como *T.L.* —iniciales de los artistas Tarsila do Amaral y Leonilson, con las que estos artistas solían firmar sus trabajos—, se presenta como un conjunto de copias manuales de los dibujos de ambos artistas. Al aplicar un efecto espejado en cada uno de ellos, invirtiendo el sentido de los originales, produce “imitaciones” deliberadamente equivocadas que proponen una discusión sobre el sistema de derechos de autor y, por tanto, hacen tambalear también algunos binarismos conceptuales como copia y autoría, ficción y realidad. La elección de la obra en papel de estos dos artistas no es azarosa, sino que tiene en cuenta la reputación artística y el valor de mercado de estos dibujos — y que por ello explican la voluminosa existencia de falsificaciones—. Además, Von Ha tiene en cuenta que los originales que él copia ya fueron concebidos para la reproducción en serie — tanto para la ilustración de obras literarias como *Pau Brasil* de Oswald de Andrade en 1924, como para los textos de Bárbara Gancia en el diario *Folha de S. Paulo*, respectivamente. Con este gesto, Von Ha indaga en la autenticidad del gesto creativo a la vez que acaba reafirmando el capital simbólico de la producción “copiada” —en un diálogo que acaba por ser, de cierto modo, muy favorable a

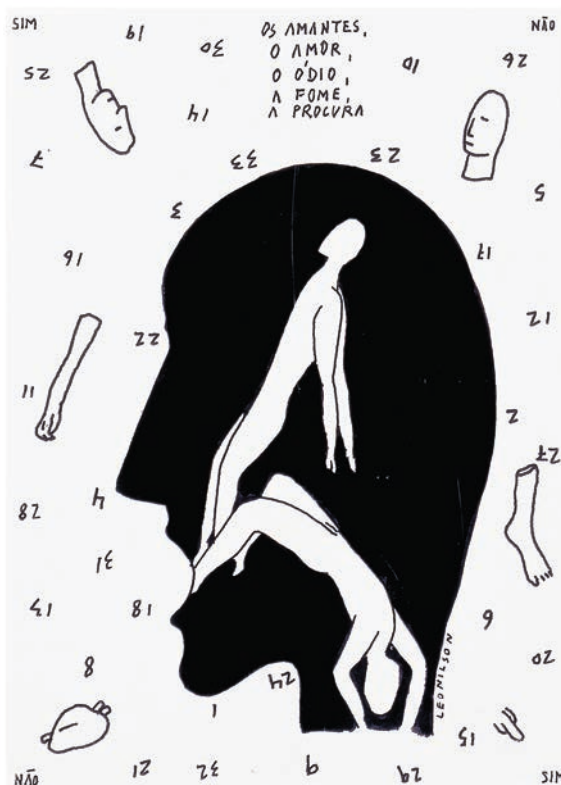
¹²¹ Araújo, Ignacio. “A Paixão de JL’ acopla narrativas das obras e palavras de Leonilson” en *Folha de S. Paulo*, 26 de febrero de 2016, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1743308-a-paixao-de-jl-acopla-narrativas-das-obras-e-palavras-de-leonilson.shtml> [La traducción es mía].

¹²² La exposición *Vizinhos*, que tuvo lugar en la Galería Vermelho, São Paulo, espacio regentado por el amigo íntimo de Leonilson, Eduardo Brandão, juntamente con Eliana Finkelstein, trazó el impacto de la obra del artista fallecido en su producción inmediatamente posterior. Para detalles del proyecto comisariado por Cauê Alves, Juliana Monachesi y Paula Alzugaray, véase: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/exposicao/738/coletiva-vizinhos/texto>

Leonilson, puesto que evidencia posibles similitudes entre sus trazos con los de la gran maestra modernista—¹²³.



TL, 2010
GUSTAVO VON HA
TINTA CHINA SOBRE PAPEL
31,5 X 22 CM



ADIVINHE QUEM VEM PARA SER JANTADO?, 1991
LEONILSON
BOLÍGRAFO Y TINTA CHINA SOBRE PAPEL
18 X 13 CM
FOTOGRAFÍA: EDUARDO ORTEGA / © PROJETO LEONILSON

Por otro lado, igualmente llamativa es la cantidad de proyectos de artes escénicas creadas a partir de la obra de Leonilson. En 2011, fueron presentadas en paralelo a la exposición *Sob o Peso dos Meus Amores*, en São Paulo, las creaciones *Dedicate* y *El Puerto* del bailarín Marcos Sobrinho, junto a *O tempo da Paixão ou O desejo é um lago azul* de la Compañía de Arte Andanças. Sobrinho firma además la pieza *O Ilha* de 2007 y la performance *Trajetórias Invisíveis*, de 2016, ambas con referencias a Leonilson¹²⁴. También en 2016, con la concepción del Cambar Coletivo tuvo lugar en São Paulo la acción *Cartografia do Afeto - Manifesto Leonilson*¹²⁵. Ya en 2017, en el espectáculo *duo SOBRE DESVIOS*, concebido por los actores Cadu Cinelli y Fabricio Moser, las referencias al artista brasileño se unen a otras extraídas de la cantante Björk y del

¹²³ La serie de Gustavo Von Ha fue presentada por primera vez en la exposición *T.L.* en la Galería Leme, São Paulo, en 2012. Para más informaciones sobre esta producción, véase: Longman, Gabriela, "F for Fake", *Select*, octubre/noviembre de 2013, año 3, edición 14 y Alzugaray, Paula, "Como transformar copias em originais", *IstoÉ*, 6 de junio de 2012, año 36, n° 2221.

¹²⁴ Para más informaciones sobre las piezas, véase: Katz, Helena, "Nos passos da arte de Leonilson" en *O Estado de São Paulo*, 04 de mayo de 2011.

¹²⁵ En la página web oficial del proyecto, se detallan las características de la piezas, tales como el equipo de colaboradores, itinerarios y documentación; véase: <https://cartografiadoafeto.wixsite.com/cartografiadoafeto/sobre>

poeta Bartolomeu Campos de Queiroz¹²⁶. También en 2017, se propone un diálogo ficticio entre Leonilson y el escritor Caio Fernando Abreu —otra referencia de la cultura homosexual y símbolo de la visibilización del VIH en el circuito literario— en *Nós Tr3s Ninguém*, pieza de la compañía Outro Grupo de Teatro¹²⁷. A través de estos ejemplos, se puede inferir que este reciente volumen de producciones ligadas a las prácticas performativas consolida el alcance transdisciplinar de la obra de Leonilson, en especial a partir de las nociones de temporalidad y corporalidad encontradas en sus estrategias poéticas.

Por fin, se hace imperativo destacar también la notable frecuencia con que la obra de Leonilson fue apropiada por las dinámicas propias de la moda. Un primer ejemplo podría ser la colección de camisetas producidas en 1994 por el Projeto Leonilson, con la intención de reunir fondos para la financiación de la propia entidad, y que se ha convertido en un verdadero éxito de ventas¹²⁸. Otro de los fenómenos más recientes fue la popularización de su iconografía entre los adeptos de los tatuajes. El comisario Adriano Pedrosa observó que

“probablemente Leonilson es el artista contemporáneo brasileño cuya obra fue la más apropiada para convertirse en motivos de tatuajes. Busca #leonilson en Instagram. Es algo sorprendente.”

Otra muestra de su éxito entre este público se manifiesta en la joven cantante brasileña Mallu Magalhães, que tiene grabado en su piel el célebre dibujo del volcán de Leonilson y que declara que se decantó por este dibujo no solo por que es una admiradora de esta obra, sino porque ella misma es “volcánica¹²⁹”. De este modo, la poética del discurso íntimo y personal de Leonilson se materializa en la superficialidad de los cuerpos y en vestimentas, convirtiéndose en una marca de identidad para aquellos que ambicionan encontrar aquello que se conoce como “identidad propia”. Como una sugerente paradoja, en algo tan banal como los tatuajes, Leonilson parece reencontrarse con un valor que a menudo se obvia de su poética: su extraña rebeldía — aunque, en este caso, sea al final reutilizada por la propia mecánica de la moda, que tiende a neutralizar todo signo.

¹²⁶ Para una breve reseña sobre el proyecto, véase: Fonseca, Rodrigo, “‘duo SOBRE DESVIOS’ encena a arte de (saber) perder” en *O Estado de São Paulo*, 27 de agosto de 2017.

¹²⁷ Para un texto crítico sobre *Nós Tr3s Ninguém*, véase: Abê, Renato “Um elo pelo desejo”, *Jornal O Povo*, Fortaleza, 18 de junio de 2017, pp. 21-22.

¹²⁸ Pascowitch, Joyce, “H”, *Folha de São Paulo*, 14 de setiembre de 1994, pp. 5-2

¹²⁹ Con motivo de la inauguración de la exposición *Leonilson: Truth/Fiction*, Pedrosa comentó la profusión de tatuajes inspirados por los dibujos de Leonilson, véase: Rocha, Gustavo, “A vanguarda de Leonilson”, *O Tempo*, 22 de julio de 2015, <http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/a-vanguarda-de-leonilson-1.1073956>. Para consultar la entrevista con la cantante Mallu Magalhães, véase: Yahn, Camila. “Entrevista”, *FFW*, 22 de mayo de 2012, <http://ffw.uol.com.br/noticias/gente/marcelo-camelo-e-um-genio-diz-mallu-magalhaes-ao-ffw/>. Otro registro de dicho fenómeno puede ser encontrado en: Abos, Marcia, “Leonilson tem sua complexa obra celebrada na Pinacoteca de São Paulo”, *O Globo*, 09 de agosto de 2014, <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/leonilson-tem-sua-complexa-obra-celebrada-na-pinacoteca-de-sao-paulo-13539925>

1.3. El Leonilson que merecemos

Al final, cuando estudiamos la obra de un artista como Leonilson —que tanto ha desafiado el régimen monolítico de la subjetividad—, cuando nos dedicamos a buscarle en su obra—que, en principio, nace de un auténtico discurso autobiográfico—, ¿qué “Leonilsons” efectivamente buscamos; cuáles son los “Leonilsons” que finalmente encontramos y cuáles inexorablemente perdemos?

Hablar de Leonilson —y, en su límite, hablar de cualquier persona en clave biográfica— supone sumergirse en un entramado de múltiples y contradictorios significados. Esta heterogeneidad de lecturas puede ser localizada en las diversas declaraciones que muchas figuras cercanas a Leonilson son capaces de establecer. Por ejemplo, para el crítico Frederico Morais, Leonilson era “muy delgado, alto, sonriente, una persona guapa, feliz y que, a veces, se parece a Caetano Veloso¹³⁰.” Para Lisette Lagnado, “un artista preocupado con el flujo del tiempo y con el lugar del sujeto en el mundo¹³¹.” La artista Leda Catunda le califica como “un solterón, un turista rápido y muy ansioso¹³²”, mientras que para el también artista Luiz Zerbini, Leonilson era “un tío trabajador, de altibajos, que a todos les gustaba¹³³.” Cecilia Arcos Diz, ex-funcionaria de la Casa do Brasil en Madrid, lo veía como “un buen chico¹³⁴”, al paso que el ex-director de dicha institución, Claudio Murilo Leal, lo recuerda como “una fuerza de la naturaleza¹³⁵.” Con una perspectiva un tanto íntima y prosaica, Ana Lenice Dias Fonseca da Silva se contenta en definirlo como “nada más que, y ante todo, nuestro hermano¹³⁶.” Y el propio Leonilson, en una de las incontables veces en que intenta retratarse a sí mismo, llega a sugerir que él es solamente un joven que como “Stephen Dedalus duda a veces de la historia¹³⁷.”

Es muy probable que en este “dudar de la historia” resida algo más que un inocente guiño a la rompedora novela *Ulises* de James Joyce — cuya lectura el brasileño recién finalizaba, tal y como deja registrado en uno de sus cuadernos de viajes a inicios de los ochenta—¹³⁸. Al revisar en el punto anterior gran parte de las diferentes investigaciones producidas acerca de la vida y obra del artista, se logra rastrear los entresijos de un itinerario epistemológico que se ha ido conformando a través de los relatos más convincentes y operativos sobre Leonilson; relatos que acaban por normalizar interpretaciones que a lo largo de las últimas décadas han sido fundamentales para su legitimación; relatos que desde la diversidad de miradas y metodologías,

¹³⁰ Morais, Frederico, “Leonilson - A arte hoje é assim, coisa de cigano. E a gente fica feliz”, *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de mayo de 1983.

¹³¹ Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 106. [La traducción es mía.]

¹³² Declaración extraída de conversación por videoconferencia mantenida por el autor con Leda Catunda el día 11 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

¹³³ Extraído de una conversación con Luiz Zerbini, realizada vía videoconferencia, el día 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

¹³⁴ Extraído de una conversación con Cecilia Arcos Diz, en Madrid, el día 5 de abril de 2013. [La traducción es mía.]

¹³⁵ Extraído de un intercambio de correos electrónicos con Claudio Murilo Leal, en los días 20 y 27 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

¹³⁶ Extraído de una conversación con Ana Lenice de Fátima Dias Fonseca da Silva en São Paulo, el 15 de marzo 2013. [La traducción es mía.]

¹³⁷ Extraído de los escritos dejados por el artista en su cuaderno de viajes, conservado en el Projeto Leonilson, São Paulo. [La traducción es mía.]

¹³⁸ Extraído de una nota dejada por el artista el 14 de diciembre de 1981 en su cuaderno de viajes, conservado en el “Projeto Leonilson”. [La traducción es mía.]

han inspeccionado su producción y su biografía, cristalizando planteamientos históricos y, por qué no decirlo, una especie de historia oficial. Así, frente a esta abundancia de análisis que parece haber agotado todas las posibilidades de estudio sobre su carrera, permítanme que yo, sin pretender ser Leonilson o Stephen Dedalus, a mi manera también sospeche de la historia. Tras tantos proyectos que han asentado las bases analíticas e interpretativas sobre su arte, ¿qué podría entonces aportar un trabajo de investigación como éste? Después de veinticinco años del fallecimiento de Leonilson, ¿qué más se podría contar sobre este artista que no haya sido dicho antes? En suma, ¿por qué volver a revisar una trayectoria tan integrada en los relatos recientes del arte contemporáneo brasileño y, en gran medida, reforzados también por la escena internacional?

En primer lugar, es preciso observar que con el loable y necesario propósito de sistematizar estos conocimientos específicos sobre su producción, los autores de las principales investigaciones citadas —entre las que destaco la relevancia de las monografías y de los estudios académicos— se ven obligados a concebir categorías, identificar problemas, evidenciar singularidades y establecer criterios de valoración con el que desarrollar sus planteamientos. Sin embargo, pese a las eventuales discrepancias, terminan por convergir en una tesis central: toda la producción de Leonilson surge de una pulsión autobiográfica. Como consecuencia, dichas narrativas acaban operando como formulaciones en las que la “vida” de Leonilson se vincula de manera obligatoria a su “obra”, como si esta última fuera un reflejo fidedigno de la primera. No sin razón, su trabajo se permite ser interpretado —y a menudo simplificado— como un extenso muestrario de sus experiencias privadas.

De todos modos, es necesario observar que este proceso de “fetichización” de la vida privada del artista no se da solo por parte de los agentes críticos y divulgadores, sino también por él mismo, que tantas veces aseguró que sus piezas son como páginas de un diario¹³⁹. Convirtiéndose en uno de los factores que más ha contribuido a su vasta popularización, esta vocación confesional del artista está íntimamente ligada a su transformación en una figura de culto.

Está claro que Leonilson no pudo dejar de ser objeto de un proceso de mitificación, que en muchos aspectos remite a lo que Ernst Kris y Otto Kurtz designaron como la “leyenda del artista”. Estos autores afirman que “el objetivo de los biógrafos es la conversión del artista en héroe, y la historiografía, una vez aceptado el legado del mito, nunca es capaz de romper su hechizo¹⁴⁰”. De ahí que un repaso por la trayectoria vital del brasileño permite recabar algunas evidencias de como las narrativas ejemplarizantes son elaboradas. Muchos son los tópicos cumplidos por Leonilson: por una lado, su notable aptitud para las artes manifestada desde la infancia y su llamativa naturaleza autodidacta —el artista predestinado—, su ascensión y consagración profesional meteórica —el artista como sujeto excepcional y glorioso, admirado por sus análogos—, el extenuante y angustiado embate entre su frágil intimidad y la hostilidad del entorno —el artista como sujeto hipersensible, nacido bajo el signo de Saturno (aquí flirteando

¹³⁹ Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction...*, p. 235, 237.

¹⁴⁰ Kris, Ernst y Kurtz, Otto, *La Leyenda del Artista*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 57

más bien con el célebre análisis de Rudolf y Margot Wittkower¹⁴¹)— y, por último, su muerte trágica y precoz —el artista como sujeto de una vida intensa y breve, acercándose tanto a la figura del aventurero como a la del mártir—.

Pero como sugerido antes, no se puede obviar que una gran parte de este “hechizo” corresponde al concienzudo proyecto de elaboración de una mitología personal desarrollado, de forma deliberada, por el propio artista. Entre tantas otras, quizá una de las facetas más sugerentes de dicho proyecto se observa en las estrategias que él elige para sus apariciones públicas, consciente de la capacidad que tenía de provocar interés y rumores. De ahí que no sean infrecuentes —y tampoco triviales— las menciones sobre sus facciones físicas o estilo personal. Si Frederico Morais ya destacaba en su estatura y delgadez una similitud con el afamado músico brasileño Caetano Veloso, a su vez, el crítico Wilson Coutinho veía en el artista, vestido casualmente en camiseta y deportivas, un flagrante parecido con Fagner, otro popular cantor que, como Leonilson, también era nacido en el estado de Ceará¹⁴². Su asociación con nombres de la élite artística brasileña se extendía también a los círculos de la *jet set* de São Paulo, ya que, tal y como se ha indicado, su apariencia era objeto de atención en la prensa especializada en los ecos de la sociedad. Su pelo teñido de rubio después de un viaje a las playas del nordeste brasileño, una “camiseta *outdoor* con la que desfiló en la cena [...] después del *vernissage* de Mimmo Paladino” en la que se leía estampado en grandes letras la palabra “Bossa-Nova”, o cuando su original manera de abrochar el cuello de una camisa se convirtió en una “prueba ambulante de que la crisis también llegó a las artes”, son solo algunas muestras del impacto que causaba la presencia del artista en los espacios preferidos de la sociedad paulistana¹⁴³. Apariciones que él tomaba como complementos a su producción artística y que —con aguda perspicacia y sensibilidad, tal y como predica cualquier manual de moda y de estilo— ha sabido utilizar a su favor.

Quizá también a raíz de esto, fue invitado a figurar en la serie *Jardín de Luz* del fotógrafo Bob Wolfenson, reconocido retratista de personajes famosos de la escena cultural y política brasileña. En los retratos producidos en 1986, vemos a un imberbe Leonilson jugando con una boina negra, cuyo diseño tradicional francés remite a la representación moderna de consagrados artistas europeos. Aunque desde su joven espíritu anti-dogmático esté tal vez bromeando con uno de los signos de estilo preferido por muchos artífices de las vanguardias europeas —y por ende, haciendo un alegato al régimen de veneración y respeto hacia la tradición supuestamente intocable—, su inclusión en dicho proyecto fotográfico acaba por hacer patente que él, a su vez, termina formando parte de panteón de la cultura brasileña reciente. Sus retratos acompañan a los de cantantes como Elis Regina y Chico Buarque, arquitectos como Lina Bo Bardi y Oscar Niemeyer y deportistas como Pelé.

¹⁴¹ Wittkower, Rudolf y Wittkower, Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 2015.

¹⁴² Coutinho, Wilson. “Leonilson: A alegria como realidade da pintura” en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de Mayo de 1983.

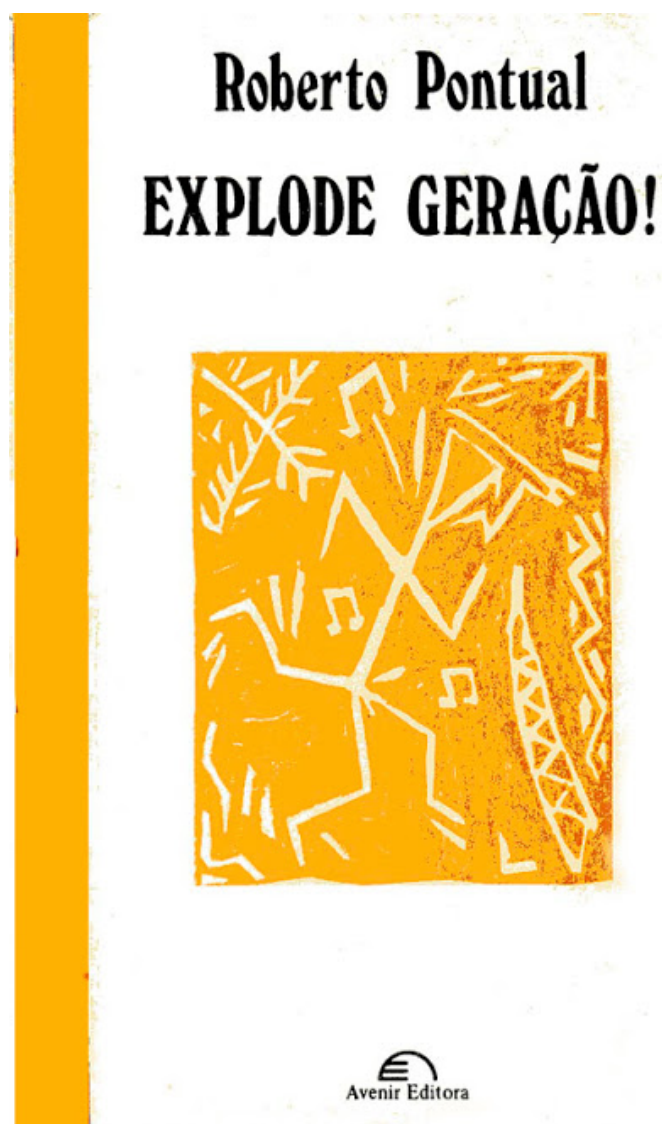
¹⁴³ Estos comentarios acerca de la apariencia y sentido estético para la moda demostrado por Leonilson fueron observados por la periodista Joyce Pascowitch; véase: Pascowitch, Joyce, “JOYCE PASCOWITCH” en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 6 de enero de 1987, p. A30; —, 13 de enero de 1992, p. 5-2 y 30 de mayo de 1991, p. 5-2.



LEONILSON, 1986
BOB WOLFENSON
SERIE JARDIM DE LUZ

Sea como fuese, confiesa la artista Ana Maria Tavares que “él era aquel artista que nosotros queríamos ser¹⁴⁴”. Respetado por sus contemporáneos por su nítida mezcla de rebeldía y seguridad ante el sistema profesional del arte, Leonilson encarnó los valores preferidos del momento, llegando a ser una de las caras más visible de lo que se llamó la “Generación 80”. Incluso sin haber concluido su formación académica en Bellas Artes —ya que abandonó la licenciatura para irse a vivir a España y posteriormente a Italia—, volvió dos años después ya contratado por dos de las más importantes galerías de arte contemporáneo —Luisa Strina en São Paulo y Thomas Cohn en Río de Janeiro—. Además, en otro golpe de suerte y publicidad, pasó de ser un ilustre desconocido, a ser motivo central en una publicación clave para entender el arte de esa época, “Explode Geração!”, del crítico y comisario Roberto Pontual, lanzada en 1985 y que además, llevó una ilustración de su autoría impresa en el diseño de portada.

¹⁴⁴ Declaración de Ana Maria Tavares en un encuentro con el autor, realizado en São Paulo, el 23 de junio de 2016. [La traducción es mía].



PORTADA DE *EXPLODE GERAÇÃO!* DE ROBERTO PONTUAL
CON ILUSTRACIÓN DE LEONILSON, 1985

Tal vez no sea tan distorsionada la impresión que su popularidad rebasaba la de la mayoría de sus contemporáneos. Al igual que un “cometa [que] será difícil de borrar de los anales de la historia del arte”, como predijo Lisette Lagnado en un artículo de 1988¹⁴⁵, Leonilson irrumpió en la escena artística brasileña provisto de una peligrosa consciencia de que su trayectoria instaura un nuevo momento colectivo. De ahí que esta creencia en el presente redundó, aparte de por su ascensión profesional, en muchas posturas arrogantes.

La soberbia juvenil, junto a su espíritu anti-académico, hacía de Leonilson un artista que “no tenía temperamento para obedecer a nadie¹⁴⁶”, como remarca Tavares. Una prueba de este carácter podría residir, por ejemplo, en el habitual relato que describe la interrupción de sus

¹⁴⁵ Lagnado, Lisette. “Leonilson: símbolos coloridos” en *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, n° 8, 1988, p. 26.

¹⁴⁶ Declaración de Ana Maria Tavares, el 23 de junio de 2016. [La traducción es mía].

estudios como decisión de un indomable artista, que confiaba que su propia experiencia del mundo junto a su habilidad para el auto-aprendizaje, ambas alternativas legítimas al sistema oficial de enseñanza. No obstante, otra variante de este mismo hecho —que reverbera la incapacidad de Leonilson para someterse a las órdenes de otros— se encuentra en el rumor que más bien fue expulsado por la dirección de la facultad, tras exaltarse de manera inapropiada en una discusión con una de sus profesoras. O también cuando, a modo de anécdota, todos sus amigos le recuerdan como un tipo de difícil trato y que, por regla general, encontraba en los camareros a sus peores enemigos. Leda Catunda, Ciro Cozzolino, Eduardo Brandão y Jan Fjeld, entre otros, recuerdan las reiteradas ocasiones en que el grupo tenía su entrada prohibida en distintos restaurantes a razón de los múltiples rifirrafes entre su amigo problemático con el personal.

Con todo, más que simples chistes o cotilleos, estos episodios elaboran un retrato de Leonilson mucho más complejo, en el que su imagen como sujeto amoroso, frágil e introspectivo confluye con su comprobado carácter explosivo y petulante; que son insospechados rasgos personales que deben ser considerados puesto que su acidez, su sentido de superioridad y su espíritu de competición parecen haber contaminado de forma contundente su postura profesional. Todo esto se puede constatar, por ejemplo, en un artículo de Marion Strecker Gomes a inicios de los ochenta, en el que se relata el precoz éxito del grupo formado por Catunda, Cozzolino, además de Sergio Romagnolo y el propio Leonilson. Aunque todos fuesen llamados por la crítica como “super-héroes de la ‘nueva pintura brasileña’”, sin ninguna modestia, el último no tardó en admitir que, pese a la amistad que les unía, él era en definitiva el “más famoso”¹⁴⁷.

Como señala la comisaria Rejane Cintrão, a la vez que símbolo máximo de la “Generación 80”, Leonilson pasó a ser igualmente un emblema del arte de los años noventa¹⁴⁸. A este personaje, en principio, expansivo y cáustico, de forma gradual se adhirieron caracteres de extrema vulnerabilidad, subordinación, melancolía e inseguridad, ya sea por sus febriles amores o por su trágica condición como enfermo —que son temáticas que abundarían en su producción tardía—. Lo cierto es que su fallecimiento en 1993, le sitúa en un relato histórico generacional muy específico, durante el cual el sistema del arte internacional se ha visto devastado por la pandemia del sida. Y pese a lo insensible que resulta sistematizar los significados de una muerte ajena, para el círculo local Leonilson se convirtió en un legítimo representante de este diverso y disperso grupo de artistas, formado por jóvenes hombres homosexuales residentes en grandes centros urbanos, cuyas muertes abruptas reactivaron perversas narrativas modernistas. Narrativas que, en pleno fin del siglo XX, volvían a lanzar sus miradas cargadas de metáforas al síndrome de inmunodeficiencia adquirida¹⁴⁹. Así, incluso en el umbral del nuevo milenio, y muy a

¹⁴⁷ Strecker Gomes, Márion. “Os super-heróis da ‘nova pintura brasileira’ en *Folha de São Paulo*, 14 de agosto de 1984. A su vez, Leda Catunda recuerda esta postura irónica y petulante de Leonilson en una de sus declaraciones en el documental *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*, de Carlos Nader.

¹⁴⁸ Declaración de Rejane Cintrão en un encuentro con el autor, el 27 de abril de 2016, en São Paulo. Cintrão ha trabajado diversas veces con la obra de Leonilson; en especial, como comisaria de la exposición individual *Leonilson: o solitário inconformado* en el Museo de Arte Contemporáneo de Americana en 1997 y como productora de la exposición *Panorama da Arte Brasileira 2003 (desarrumado) 19 desarranjos*, comisariada por Gerardo Mosquera para el Museo de Arte Moderno de São Paulo.

¹⁴⁹ Aquí hago una referencia directa a Susan Sontag y su clásico texto “El sida como metáfora”, con el que denuncia la metaforización de la enfermedad como estrategia de mistificación del síndrome, además de rechazar la culpabilización de quien padece sus efectos. En un trabajo más reciente, Lina Meruane revisa en un iluminado ensayo el proyecto anti-metafórico de Sontag. Parte de un análisis de la literatura “seropositiva” producida por autores latinoamericanos para apuntar los aciertos de la americana, pero también para matizar algunas de sus aseveraciones a la luz del siglo XXI y de las derivas culturales y sociológicas del sida en lo contemporáneo. Véase: Meruane, Lina, *Viajes Virales*, FCE Chile, 2012, pp. 31-40.

pesar de la apremiante realidad en aquellos años, la muerte precoz de un prometedor artista no dejó de ser una oportunidad para la idealización. El desaparecido se convertía en mártir; y de forma natural, se acercaba en muchos casos a la romantizada categoría del “genio”. No siendo Leonilson una excepción, gran parte de los casos de estos jóvenes artistas afectados por la crisis del sida resultaron en retóricas tópicas, como las que se les calificaron como “genios” interrumpidos, y por tanto, “genios” para siempre recordados en su “juventud”: otra de las romantizaciones que convierte un absurdo biológico —el fin de una vida cuando ésta apenas comenzara— en un caldo de cultivo para narrativas heroicizantes, adornadas por el artificial valor positivo que alcanza lo prodigioso y lo precoz en nuestras sociedades.

Habiendo comentado en sus obras su propia experiencia con esta enfermedad tan estigmatizada, y dada la visibilidad reducida que han gozado otras producciones similares en el circuito de las artes visuales en Brasil, Leonilson se convirtió en un ejemplo público de la enfermedad en el escenario cultural de la época. Además del artista, el archiconocido cantante Cazuza, seguidos del sociólogo Betinho, el dibujante Henfil y el músico Mário Chico —hermanos hemofílicos que habían contraído el virus por transfusiones—, el escritor Caio Fernando de Abreu y los artistas plásticos Jorge Guinle Filho y Rafael França son algunos de los nombres más recurrentes de una historiografía artística “seropositiva” que, por desgracia, parece ser todavía una asignatura pendiente en Brasil¹⁵⁰. Considerando también que el sida fue durante largos años objeto de prejuicio y desinformación —más aún de lo que pueda seguir siendo en la actualidad— un halo de misterio, intriga y sensacionalismo fue creado en torno a las figuras públicas que padecían la enfermedad. Guardadas las peculiaridades de cada trayectoria, aquí también el caso de Leonilson no ha sido nada diferente¹⁵¹.

Aunque para Adriano Pedrosa la muerte es el significativo último en el arte y vida de Leonilson, Luis Pérez Oramas sugiere que explicar esta intensa producción exclusivamente a través de su enfermedad y su muerte sería, una vez más, condenar su vigoroso lenguaje a una perspectiva limitada, apoyada en un flagrante fetichismo biográfico¹⁵². Pese a todo, habría que tener en cuenta que la desaparición de un artista como Leonilson no está exenta de poderosas interpretaciones sociológicas y políticas. Tal y como indican innumerables investigaciones relacionadas con la historia de la comunidad LGBTQIA+, la tragedia del sida fue, debido a su extrema urgencia y fuerza, el detonante del debate por los derechos homosexuales. En la estela de los movimientos creados en Estados Unidos o Francia por ejemplo, también en Brasil fueron los cishombres que mantenían relaciones sexuales y afectivas con cishombres los que fueron la

¹⁵⁰ A diferencia de países como Estados Unidos y Francia, que al igual que en Brasil lideraban en números absolutos las tasas de casos de contaminación de HIV y de sida (esto si consideramos el contexto occidental —que de forma problemática se ha desarrollado a espaldas de la historia de la epidemia en diversos países africanos—), por distintos motivos, en el contexto artístico brasileño no se experimentó la misma profusión y visibilidad que han tenido grupos de activismo cultural dedicados a la temática del sida. Hasta el momento, los procesos revisionistas desde la disciplina de la historia del arte no han llegado todavía a constituir relatos tan influyentes culturalmente como llegan a ser aquellos desarrollados a partir de la década de los ochenta en los otros países citados.

¹⁵¹ Un infeliz ejemplo de la discutible conducta de la prensa ante la crisis del sida en Brasil fue el reportaje que publicó la revista *Veja* en 1993 sobre el estado de salud de Leonilson, véase: Pimenta, Ângela, “Com tinta e gota de sangue”, *Veja*, São Paulo, Editora Abril, 14 de abril de 1993. Este artículo ha sido objeto de críticas en las declaraciones de Leda Catunda en el documental de Carlos Nader, *Sob o peso dos meus amores*. De todos modos, específicamente la revista *Veja* ha producido un hito —en todo caso, negativo— en la historia de la cobertura mediática del VIH/sida, al estampar en su portada una fotografía del cantor Cazuza, primera persona pública a revelar su condición como seropositivo, acompañada de la indignante frase, “Cazuza: Una víctima del sida agoniza en plaza pública”; véase, Abreu, Angela y Porro, Alessandro, “A luta em público contra a Aids”, *Veja*, São Paulo, Editora Abril, 26 de abril de 1989, pp. 80-88.

¹⁵² Pedrosa, Adriano, “Voilà mon cœur” en Lagnado, Lisette, *Leonilson: São tantas as verdades...*, p. 24. Pérez Oramas, Luis, “Leonilson: Parangolé-Poem” en Gabriela Rangel y Karen Marta (ed.) *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America’s Society y Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018, p. 120.

cara más visible en la lucha contra la epidemia (aunque sea preciso matizar que, pese a que aparecen como el grupo predominante, en absoluto se debe obviar otros segmentos afectados, pertenecientes a otros cuerpos, identidades de género y orientación sexual, así como de lxs trabajadorxs sexuales, usuarixs de drogas inyectables, hemofilicxs, población carcelaria y sin-techo, recién nacidxs contaminadxs por la transmisión vertical, entre otrxs)¹⁵³. Pese a que diversos estudios apuntan que la obra de Leonilson no ha asumido una postura activista o panfletaria ante la causa homosexual y la lucha contra el sida, en absoluto se debe asumir de forma automática que esta producción —de apariencia frágil, cargada de narrativas íntimas— se desligaba de todo y cualquier posicionamiento reivindicativo. Al final, como trataré más adelante, Leonilson trabajó mediante otras estrategias de lenguaje los mismos temas que, desde los grandes centros internacionales de producción artística —y también, epicentros de la contaminación—, sus contemporáneos han popularizado bajo formatos y soportes poco dados a las ambigüedades propias del lenguaje metafórico¹⁵⁴.

Así, en el afán por consolidar la reputación del artista, estas diversas perspectivas —provistas de sus particulares sesgos e intereses— acaban fundando un territorio discursivo en el que “la leyenda del artista” se revela, ante todo, como un relato en disputa. Si antes veíamos que él fue y sigue siendo rememorado de múltiples formas por su círculo profesional y afectivo más cercano, se hace evidente que, a partir de su fallecimiento, la naturaleza mítica de Leonilson se comporta como un sistema de significados que —en términos de los estudios culturales propuestos por Stuart Hall— están “en juego”¹⁵⁵. La mención a este referente de los estudios culturales británicos, lejos de ser algo casual, nos llega de las manos de Douglas Crimp, que lo cita para suscribir su defensa de una postura intelectual que asume posicionamientos parciales, en el fundamental ensayo “El Warhol que merecemos: estudios culturales y cultura *queer*”¹⁵⁶.

Al igual que el rechazo de Crimp ante la “heteronormatización” del legado artístico de un recién fallecido Andy Warhol —promovida según el crítico con la intención de incluirlo en la gran narrativa del arte de la segunda mitad del siglo XX— la consolidación póstuma de Leonilson es también objeto de una especie de “guerra cultural”¹⁵⁷ a la brasileña. En este contexto, un material que ejemplifica este entramado de intereses es el ya citado proyecto *frescoes ulisses*. Como comentado antes, la censura a la publicación de este proyecto emprendida por la familia del

¹⁵³ Para un minucioso análisis histórico del sida en Brasil, centrado en las respuestas gubernamentales y de la sociedad civil frente la epidemia en el país, véase: Laurindo-Teodorescu, Lindinalva y Teixeira, Paulo Roberto. *História da aids no Brasil*, v. 1 y 2, Brasília, Ministério da Saúde Secretaria de Vigilância em Saúde - Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

¹⁵⁴ Para más detalles sobre la producción “seropositiva” de Leonilson y sus peculiares estrategias de producción, véase el apartado 5.2.

¹⁵⁵ Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Lima/Bogotá/Quito, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar/Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, p. 52.

¹⁵⁶ Crimp, Douglas, “El Warhol que merecemos: estudios culturales y cultura queer” en Crimp, Douglas, *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, pp. 155-174.

¹⁵⁷ Expresión ampliamente utilizada para referirse a un momento de drástica polarización en la opinión pública y a la intensa crítica institucional que afectó sensiblemente la política y la cultura de Estados Unidos, principalmente a partir de los años ochenta. Controversias en relación a la legalización del aborto, el calentamiento global, la inmigración, la separación de la iglesia y el estado, la privacidad, el uso recreativo de drogas, los derechos LGBT y la censura son parte del conflictivo panorama que se dio en las discusiones públicas de la época. En el circuito artístico, la demostración más sonada de dicha “guerra” fue la cancelación de la apertura de la retrospectiva *The Perfect Moment* del fotógrafo Robert Mapplethorpe por directora de la Galería de Arte Corcoran, Christina Orr-Cahall, unas semanas antes de su inauguración prevista junio de 1989 y unos meses después de la muerte del fotógrafo por sida. En este punto, la política conservadora se había convertido en el gran oponente del arte progresivo, y el National Endowment for the Arts (NEA), el único organismo federal de financiación de las artes en los EEUU, veía su capacidad de financiación y de producción cultural virulentamente delimitada por la llamada enmienda Helms, propuesta y aprobada por la derecha cristiana y el Senado dominado por los republicanos. Para más informaciones, véase: Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2000, pp. 2-41 y Katz, Jonathan D. “The Senators Were Revolted: Homophobia and the Culture Wars,” en Jones, Amelia, *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden, Blackwell Publishing, 2006, pp. 231-248.

artista —que insistía en suprimir las narraciones en las que el propio artista detallaba sus experiencias afectivas y sexuales— ha generado gran repudio por parte de los amigos más cercanos al artista y, de modo general, de la comunidad artística brasileña.

Es pertinente notar que esta contienda reprodujo *grosso modo* posturas identificables en el texto de Crimp; posturas que discrepan sobre cuáles son los criterios pertinentes e ideológicamente aceptables con los que concebir una historia del arte y, finalmente, con los que instituir narrativas sobre complejidades singulares. Ana Lenice Dias, en calidad de presidenta del Projeto Leonilson y hermana del artista, defendía que “la manera en que cada ser humano se relaciona con sus amores no necesita estar expuesta en un libro para que su obra sea admirada o comprendida por el público”. Ya Ricardo F. Henrique, responsable por la edición, denunciaba que dicha prohibición respondía a una agenda moral católica de los familiares que, siendo inconscientes del legado ideológico atesorado por Leonilson en el vínculo de lo privado con lo público, ambicionaban “limpiar lo que consideran ‘las suciedades’ que envuelven su belleza¹⁵⁸.” Esta controversia, que sigue sin resolverse hasta el día de hoy, se ofrece a un extenso y necesario análisis sobre la posición crucial que ocupa la producción de este artista en el panorama del arte *queer* brasileño y, de forma considerable, en el contexto internacional.

Lo cierto es que, además de la importancia política consustancial a todo rescate de poéticas minoritarias, este *outing* de Leonilson o, según se mire, este esfuerzo por ubicarlo en un *ambiente*¹⁵⁹ antes que en un higienizado lugar en la historia del arte, no encierra la amplitud de lecturas que puede aportar un ensayo como “El Warhol que merecemos...”. Más bien, la identidad histórica gay de este icono *pop* norteamericano —y aquí, la de Leonilson— no solo “desprecia y desafía la coherencia y la estabilidad de toda identidad sexual¹⁶⁰” sino que hace tambalear la propia estructura de poder inherente a toda historiografía del arte. Al final, ¿qué supone para el régimen tradicional de la historia del arte brasileña el hecho de que uno de sus principales nombres sea un creador cuya vida y obra se asocien a una experiencia *queer* de mundo? ¿Cómo garantizar que la recuperación de esta poética “rara” de Leonilson no sea tomada como una mera “peculiaridad” estética, rápidamente acomodada en las categorías preexistentes? O, como se pregunta Lisette Lagnado, ¿cómo rescatar del terreno de lo sentimentaloides y cursi la cualidad corrosiva, irónica y subversiva del discurso amoroso propuesto por Leonilson?

Sospecho que aquí, a partir de estas indagaciones, nos asomamos al “Leonilson que merecemos”, o al menos, al que, desde mi perspectiva parcial e interesada, todavía queda por ser contado. Porque más allá de reivindicar la potencia sexualmente disidente de la producción de Leonilson, el planteamiento de Crimp permite especular sobre aquello que extrapola lo *queer* como temática. La “rareza” que se reivindica para el Leonilson que aquí propongo es una que

¹⁵⁸ Las declaraciones en ambas citas han sido todas en De Abreu, Gilberto, “Leonilson ficará sem biografia” en *Jornal do Brasil*, Cuaderno B, 29 de noviembre de 2000, p. 2. Para verificar la repercusión mediática, véase: Cypriano, Fabio, “Memória silenciada”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 de octubre de 2000, p. E1, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1810200006.htm>

¹⁵⁹ Aquí utilizamos el término “ambiente” —ampliamente empleado para referirse a los lugares pertenecientes al circuito homosexual— en su capacidad política y en su naturaleza como dispositivo crítico-artístico, como propuesto en Bleys, Rudi, *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art, 1810-today*, Londres y Nueva York, Continuum, 2000.

¹⁶⁰ Crimp, Douglas, “El Warhol que merecemos...”, p. 174.

presiente que algo como *queer* no existe como tal. Algo parecido cuenta Crimp al recordar sus primeros años en la Nueva York de los sesenta: admite que tardó en entender que ser *queer* allí no era lo mismo que en Coeur d'Alene, su ciudad natal, o en Nueva Orleans, dónde obtuvo su licenciatura en Historia del Arte. Esto porque *queer* no es algo que simplemente eres, sino que “es más bien una cuestión del mundo en el que habitas¹⁶¹.”

De ahí que este estudio propone un Leonilson que se elabora a partir de su propia aventura por descubrir, inventar y ocupar lugares potencialmente “raros”. Un Leonilson que, más que nada, se gesta desde estos espacios que se han quedado fuera del relato, y que demandan la elaboración de unos modelos discursivos propios. Espacios que solo son concebibles por una mirada que, como la del propio artista, es atraída por los puntos ciegos, las vías dobles y por las encrucijadas, por todo aquello que flirtea con lo escurridizo, lo intercambiable y lo ambiguo.

Porque más que pretender descubrir una hipotética continuidad narrativa que ponga en marcha un discurso exento de contradicciones, apuesto por un Leonilson que desafía justamente esta supuesta integridad del relato hegemónico. Al fin y al cabo, me aventuro a descubrir, inventar y ocupar un Leonilson que está fuera del marco temporal habitualmente considerado, fuera de su producción artística más consagrada, fuera del perfil anímico que define su personalidad pública más conocida, y que, además de todo, por primera vez está fuera de su propio país. Y que, por tanto, desmantela su propia existencia como mito, llegando a ser tan “raro” como el mundo que pasaría a habitar en 1981.

1.4. El Leonilson que descubrimos, inventamos y ocupamos

Siendo uno de los artistas con más experiencia internacional de su generación, Leonilson manifiesta en su obra una persistente ansiedad cosmopolita. En vivo diálogo con sus referentes en países como España, Italia, Alemania, Francia, Holanda y Estados Unidos, él encontraba en estas excursiones al exterior una posibilidad de enriquecer su repertorio visual. Instigado por su propio inconformismo, visitaba exposiciones, galerías, museos, además de coleccionar de forma obstinada publicaciones y catálogos extranjeros enfocados en arte moderno y contemporáneo. Mientras fue ampliando su red de contactos, repertorio visual y currículum profesional¹⁶², su práctica artística reafirmaba el “viaje” como su contexto de producción ideal. Son innumerables las obras que él produjo fuera de su taller de São Paulo, así como son incontables las que se originaron a partir de anécdotas vividas o imaginadas en el extranjero. Además, se pueden identificar a lo largo de toda su carrera múltiples representaciones de las distancias recorridas y de sus desplazamientos por el globo, así como sus características catalogaciones y cartografías. Estas estrategias de representación son elementos centrales para la poética del brasileño. En ellas se alude y pervierte la tradición visual y narrativa relacionada con los viajes, dotando de

¹⁶¹ Crimp, Douglas, *Before Pictures*, University of Chicago Press, 2016, p. 11.

¹⁶² Leonilson realiza diversas exposiciones colectivas e individuales en diferentes países desde su primer viaje a España e Italia en 1981. Para una cronología de las exposiciones en las que el artista participa, véase: *Leonilson: catálogo raisonné/ 1990-1993*, v. 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 314-325. Además, para constantes actualizaciones de este listado, véase: www.projetoleonilson.com.br

significados afectivos a lo que, en principio, deberían ser meros signos y lenguajes racionales. Y al recuperar la anacrónica figura romántica del artista viajero —éste que aspira a dejar su trazo original y subjetivo pase por dónde pase—, Leonilson encontró en sus experiencias de tránsito un territorio dónde gestar su propia subjetividad —transitoria y en constante negociación—.

Desde la crítica se reconoce la importancia de estas incesantes correrías en otros países. No sin razón, en la década de 1990 la eminente crítica Aracy Amaral lo calificó como

“el artista errante entre São Paulo, Alemania y Francia, eterno viajero que establece contactos y expone en condiciones de igualdad junto a otros jóvenes artistas de los países que visita¹⁶³.”

Ya Lisette Lagnado, cuando edita la primera monografía del artista, analiza esta pulsión viajera a partir de una asociación con la figura del *outsider*, que comparte con los románticos la predilección por la temática del desplazamiento, oscilando entre el dolor que sucede a la disconformidad con el mundo y la satisfacción por descubrir en su propia obra un espacio de privacidad¹⁶⁴. Análisis más recientes, como las ya comentadas investigaciones de Bitu Cassundé y Carlos Riccioppo Freitas y proyectos curatoriales como los de Pedrosa, Lagnado, Resende y Cassundé, refuerzan el valor de estos traslados como dispositivos críticos de su obra, más que meros objetos de fetichismo biográfico.

Entonces, si los desplazamientos de Leonilson exceden una mera curiosidad personal, si se constituyen como hitos relevantes a la hora de analizar no solo su desarrollo individual pero también de su obra, ¿por qué un viaje como el que emprende a Madrid en 1981 ha quedado excluido de su relato oficial? En medio de la profusión de los cuadernos de viajes, diarios, agendas, billetes de avión, sellos en su pasaporte y *souvenirs* atesorados por este reconocido catalogador de sí mismo, ¿qué motivos justificarían la escasez de estudios sobre la experiencia madrileña de Leonilson? ¿Cómo pudo este evento específico terminar como un hecho biográfico silenciado?

En primer lugar, el carácter urgente de la monografía en 1995 de Lagnado —publicada menos de dos años después de la precoz muerte de Leonilson— sentó las bases de un mecanismo crítico que, dada su cohesión argumentativa y solidez teórica, se fortaleció a lo largo de los años siguientes. Sin embargo, además de urgente, éste ha sido un trabajo de naturaleza pionera, ya que el artista no había sido acompañado por la crítica de forma tan cercana y profunda a lo largo de su trayectoria —situación sobre la que él mismo se quejaría en algunas entrevistas—¹⁶⁵. Avalada por el circuito artístico, la publicación se convirtió además en ejemplo de una producción teórica que se desarrolla en una situación límite: ¿cómo promover una escritura que, siendo consecutiva al padecimiento y al duelo, se mantiene como un riguroso proyecto analítico? ¿Cómo hallar criterios de evaluación y clasificación apropiados para una

¹⁶³ Amaral, Aracy, *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*, São Paulo, editora 34, 2006, p. 207.

¹⁶⁴ Lagnado, Lisette. *Op. Cit.*, p. 46.

¹⁶⁵ Cf. Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, pp. 231-234 y Rimi, Hussein, “Artista plástico não é pop star” en *Interview*, junio de 1991, pp. 74-75.

producción que se interrumpe en su momento álgido? ¿Cómo retener y analizar una vida y una producción que se desvanecen ante sus ojos?

Iniciada en los últimos meses de vida del artista —debilitado por las complicaciones del VIH/sida—, esta investigación pionera tuvo que establecer una metodología capaz de lidiar con el alto voltaje subjetivo que atravesaba su campo de estudio. Por un lado, como señala la autora, la propia producción estudiada demostró una radical inclinación hacia una poética autobiográfica, sostenida por una lógica en la que “cada pieza es rigurosamente construida como una carta para un diario íntimo”¹⁶⁶. Por otro, desafiando su búsqueda por el rigor y la objetividad, Lagnado se encontraba en una relación de intensa cercanía e intimidad con aquel sujeto que, a fin de cuentas, era ante todo su objeto de estudio. Así, sobre este proyecto se depositó la responsabilidad por concebir una interpretación y sistematización para esta multitud de “cartas para un diario íntimo”. Para ello, la autora afirma haber tenido que acallar sus prejuicios y sus pasiones para identificar los aspectos fundamentales de este material tan vulnerable, “hasta alcanzar una vocación pública” para las obras de Leonilson¹⁶⁷. Pero también para contrarrestar a través de su escritura un vacío doble: el de la inexistencia de una teoría previa y aquel dejado por la muerte del artista.

Al consistir el estudio de Lagnado en un empeño racional de clasificación —por tanto, de selección, jerarquización y exclusión—, algo tenía que quedarse fuera del imprescindible, limitante y limitado marco crítico por ella establecido. Así, en lo tocante a la trayectoria de Leonilson, la autora logró instituir tres períodos, que serían:

“los primeros años (1983-88) marcados por la búsqueda de una definición estética a través del ‘placer de la pintura’; posteriormente (1989-91), el artista encontrará pronto en el tema del ‘abandono’ y en su inclinación por los valores románticos un eje estructural; y ya en los dos últimos años de su vida, la alegoría de la enfermedad domina por completo su lenguaje.”¹⁶⁸

Como período y lugar específicos, “Madrid” y “1981” se quedaron absolutamente fuera del esquema teórico-cronológico propuesto por Lagnado. Además, si tenemos en cuenta que su estudio defiende como significativa la producción gestada a partir de 1989 —porque sería más plena en el discurso del autor y más potente en sus resoluciones plásticas— el periodo que aquí nos interesa se convierte en algo aún más marginal, aún más falto de pertinencia histórica.

Por otra parte, este “quedar fuera” se justifica solo por criterios plásticos, sino porque esta fase temprana se desestima frente a otros eventos biográficos considerados más trascendentes. Tanto Lagnado como los estudios subsiguientes subrayan la suma relevancia del encuentro de Leonilson con el artista brasileño Antonio Dias, entonces residente en Milán, tanto en términos de su producción artística como de apertura para futuros acontecimientos de indiscutible

¹⁶⁶ Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

envergadura. Además, desde Italia el joven artista desarrollaría una red de contactos profesionales en principio más relevantes que en España, como con el crítico y comisario Achille Bonito Oliva, galeristas, así como con sus futuros *marchands* en Brasil, Luisa Strina y Thomas Cohn. Dada la gran elocuencia de estos hechos relacionados con su estancia en Milán, es natural verificar lo relegado que se encuentra su paso por Madrid, por ejemplo, en el escueto registro incluido en su primera cronología, organizada por Regina Teixeira de Barros. En este material se indica que “su primer viaje al exterior ocurre en 1981” y que “en Madrid, realiza una muestra individual en la Sala de Exposiciones de la Casa do Brasil”¹⁶⁹; privilegiando entonces lo que sería su posterior —y en teoría más exitoso— viaje a Italia.

Esta opinión es corroborada por otras voces críticas y, como se podría esperar, también se refleja en el nítido interés del mercado por lo que se considera la fase tardía y madura del artista. Otros relevantes proyectos curatoriales también se han decantado por esta fase, tal y como registra Pedrosa en su texto para la exposición *Leonilson: Truth/Fiction*, que exhibía piezas centradas en su período post-1989:

“De hecho, el trabajo con el que Leonilson se hizo reconocido fue realizado en los últimos años de su vida. Es más íntimo, delicado, personal y poético, con una economía de colores y trazos, y, pese a que incluye pintura, gana su mayor expresión en los dibujos, objetos y bordados. Aunque se pueden identificar ciertos elementos figurativos en las pinturas de inicios de los años 1980 —que más tarde el artista desarrolla, madura y refina—, poco queda de las jóvenes marcas de la “Generación 80” en el Leonilson maduro.¹⁷⁰”

Asimismo, son minoritarias las exposiciones que incluyeron obras fechadas antes de 1983 —año de su lanzamiento profesional en Brasil—. Como excepciones, se podría indicar la segunda gran retrospectiva individual del artista, *Sob o peso dos meus amores*, en la que, como comentado antes, los curadores Resende y Cassundé integraron, en el amplio arco temporal propuesto, piezas de finales de los años setenta y también algunos de los trabajos que el artista produjo durante sus meses en Madrid. Sin embargo, hasta la actualidad, la exposición *O Jovem Leonilson 1974/1982*, también comisariada por Pedrosa en la Galería Luisa Strina, en São Paulo, es una de las pocas ocasiones —es muy probable que la única— en la que se prestó atención exclusiva a la producción anterior a 1983¹⁷¹.

No obstante, el propio artista parecía renegar, o al menos objetar, la trascendencia de su producción inicial. En una entrevista a Pedrosa realizada en 1991, admitió que consideraba su producción de 1983 más vacía. Aunque él ya estuviese comprometido con su lenguaje personal y

¹⁶⁹ Teixeira de Barros, Regina, “Cronologia” en Lagnado, Lisette. *Op. cit.*, p. 200.

¹⁷⁰ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 14-15.

¹⁷¹ La exposición tuvo lugar del 10 de octubre al 11 de noviembre de 2009. En la nota de prensa, se destacaba que “en muchos de los dibujos ya se ve el rasgo peculiar del artista y su compromiso con la poesía y el texto en la obra. Esta muestra es especialmente interesante para aquellos que ya conocen bien el trabajo del artista, sus dibujos, pinturas, objetos y bordados de finales de los años 1980 y principios de los años 1990 —pues aquí el espectador descubrirá al artista todavía en formación—.” [La traducción es mía], véase: <http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/leonilson-2009/>

subjetivo, Leonilson confirmaba que sus piezas tempranas eran consecuencia de “un diálogo no tan concentrado”, más disperso, y que su trabajo de entonces era, en sus propias palabras, “más tontito¹⁷².” Y si le hacemos caso al artista, acabamos por notar que la parcela biográfica y productiva que aquí nos interesa es anulada tanto en la narrativa sobre Leonilson como la del propio Leonilson. Ni siquiera es mencionada como parte de lo que él mismo considera su obra “menor”. Si en 1983 sus trabajos ya eran “tontitos”, ¿qué serían entonces los anteriores a esta fecha? ¿Meros ensayos, simples bocetos? ¿Acaso deberíamos considerar esta producción hiper-temprana como propiamente artística? En el caso de que posean un irremediable valor diminuto, ¿por qué insistir en analizar un *corpus* de obras y un período que parecen ser insustanciales? Y si ha viajado tanto este artista, ¿por qué concentrarnos en solo una de sus experiencias viajeras y, en concreto, a Madrid?

Intentando sortear ciertas manías infecundas de la práctica biográfica, no ambiciono otorgar a estas experiencias iniciáticas un valor heroico. Sin embargo, y valga la paradoja, encuentro una innegable importancia en este viaje a España porque fue, en efecto, su primer viaje internacional. Pero más bien porque fue un evento que, ante todo, encarnó un vital y declarado compromiso de Leonilson con su arte y con su profesionalización. Porque, a pesar de que por diferentes motivos Italia fue identificada como marco inicial de su trayectoria profesional, retrotraer la mirada histórica hacia este periodo anterior nos enfrenta a una tesitura igualmente excitante. Y también porque, sin adelantar acontecimientos, podemos afirmar que su paso por la capital madrileña representó una decisiva etapa de experimentación, marcado sobre todo por impasses, vacilaciones e incertidumbres. Al final, más cercano a un enmarañado de potencialidades que a un hilo narrativo que, sin sobresaltos, nos enviaría a su exitoso inicio de carrera en Brasil en 1983, 1981 es más bien un periodo “raro”.

Desprendiendo una extrema indeterminación, el viaje de São Paulo a Madrid emprendido por Leonilson presenta unas propiedades que desafían los protocolos de investigación habituales. Un ejemplo cabal —y que podría determinar su exigua popularidad en los relatos históricos sobre el artista— es la casi inexistente documentación sobre la mudanza emprendida por el artista. Pese a haber sido un ávido productor y consumidor de memorabilia durante sus periplos por el mundo, en este sentido ésta no fue su aventura más prolífica. Salvo algunas notas en su bloc de viaje y en su agenda, sellos en su pasaporte, escasas fotografías y correspondencias, además de un cuaderno de firmas iniciado en una de las exposiciones que inauguró en la capital madrileña, pocas son las fuentes primarias que hacen posible una minuciosa documentación de este período¹⁷³. Al no encontrarse con las mismas facilidades materiales de investigación encontradas en los viajes que realizó con posterioridad a otros lugares, uno podría llegar a comprender el estado de olvido en el que cayó este acontecimiento. O al menos el desinterés por parte de los análisis de este período.

Todo esto se ve reflejado en los contados materiales bibliográficos que hacen referencia a esta carestía de información. Hasta la reciente publicación de las declaraciones inéditas del

¹⁷² Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 241.

¹⁷³ En su mayoría, son materiales que se conservan en el Projeto Leonilson.

artista en el catálogo de *Leonilson: Truth/Fiction*, en las que teje comentarios sobre sus días en Madrid, las parcas referencias —siempre muy breves— a dicho periodo podrían ser encontradas en las entrevistas publicadas por Lagnado en *Leonilson: São tantas as verdades* y en las realizadas por Frederico Morais, Wilson Coutinho, Casimiro Xavier Mendonça y Celso Araújo a inicios de los ochenta¹⁷⁴.

De este modo, no sería equivocado concluir que el trayecto São Paulo-Madrid experimentado por Leonilson es, desde el punto de vista historiográfico, un evento inexplorado. Y ante todo, como se puede inferir, es un hecho hasta ahora tratado como minoritario, dentro de un contexto productivo, a su vez, también considerado “menor”. Lo que, en principio, se podría tomar como una doble deficiencia y, por ende, como objeto de una justificable desatención, va al encuentro con lo predicado por las teorías y historias del arte iniciadas por el pensamiento feminista a partir de las últimas décadas del siglo pasado.

Además de permitir un análisis desde la complejidad de lo “personal” encontrado en la poética autobiográfica de Leonilson, los estudios de género posibilitan recuperar lo históricamente silenciado. Una acción que, en realidad, no se concluye con el mero rescate o con una simple inclusión de lo que había sido desestimado en una narrativa hegemónica. Sino que reivindica que dicha recuperación se complete con la revisión de las lógicas autoritarias y excluyentes que permiten la producción continuada de olvido.

De igual manera, las aportaciones feministas nos liberan de la obligación de hurgar a través de su producción en una búsqueda de los gestos propios de un “genio”, así como de posibles “obras maestras”. Y en el caso específico de nuestro Leonilson, se nos hace posible conservar su ubicación en un comprobado contexto minoritario, para desde allí sortear la necesidad de vincularlo a nociones exclusivas como las de “mito”, “prodigio” y “héroe”. Trastocando la tradición definida por los estándares de “calidad” —uno de los criterios que ha escamoteado históricamente otros sujetos, cuerpos, discursos y poéticas—, esta aproximación replantea incluso la objetiva “madurez” de la producción tardía de Leonilson, así como podría poner en cuestión la privilegiada posición que ésta goza¹⁷⁵. ¿Acaso esta escala de valores no ocultaría el hecho de que lo “maduro” es, en efecto el resultado de un constante esfuerzo de constitución de lenguaje que tiene poco de un golpe de iluminación o de suerte, sino más bien de una práctica extendida en el tiempo, de un despliegue del repertorio acumulado y de una eventual aclamación pública? ¿Acaso es viable seguir reproduciendo un discurso basado en la lógica modernista de la superación de las formas para una obra que, pese a sus diferentes momentos, se va a mostrar en realidad como una trayectoria de idas y vueltas, así como de diálogos intermitentes con diversas y contradictorias fuentes visuales?

Mediante una observación pormenorizada, vemos a este Leonilson “madrileño” fracturando otras estructuras discursivas a menudo aplicadas a su producción, desbaratando incluso la imperante lógica de las afiliaciones artísticas. Porque el estudio del paso de Leonilson

¹⁷⁴ Menciones de críticos o declaraciones del artista sobre el viaje pueden ser localizadas en Morais, Frederico, *Op. Cit.*, 1983; Coutinho, Wilson, *Op. Cit.*, 1983; Xavier de Mendonça, Casimiro, *Op. Cit.*, 1983 y Araújo, Celso. “Energia e Espanto na pintura nova” en *Correio Braziliense*, Brasília, 5 de noviembre de 1985, p. 20.

¹⁷⁵ Cf. De Diego, Estrella, “Figuras de la diferencia” en Bozal, Valeriano, *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. II, Madrid, Antonio Machado, 2002, p. 434-451.

por la capital española revela una multiplicidad de referentes artísticos que trastocan una genealogía artística ordenada y circunscrita a nombres brasileños, como Lygia Clark, Helio Oiticica y Arthur Bispo do Rosario¹⁷⁶. Por otro lado, al profundizar en la naturaleza internacional de su red de referencias artísticas, su experiencia en Madrid termina por desvelar fuentes, contactos y referentes hasta ahora inauditos, y cuya impronta, como se verá a lo largo de este trabajo, se manifestó en diferido y de manera dislocada a lo largo de toda su carrera, convirtiendo cualquier clasificación periódica de su obra en algo, como mínimo, discutible.

En la medida en que me propongo dibujar este Leonilson, en parte estoy desdibujando el Leonilson “clásico”. Me arriesgo a diseñar un personaje que vive una época de intensa y variada producción que, si bien en fase de formación, fue capaz de conquistar cierto aprecio por el sistema local madrileño. Un artista que, antes de privilegiar la pintura o descubrir en el bordado su lenguaje más aclamado, produce más bien pequeños *collages*, trabaja con grabados y se dedica a escribir poemas, pero que, sobre todo, se lanza en un diálogo íntimo y profundo con la acuarela y el dibujo. El sujeto que, además de productivo, se encuentra sano y feliz: un sujeto solar, en discrepancia con la triste figura que, según el artista Ciro Cozzolino, sería “una creación de São Paulo¹⁷⁷.” Es el aventurero que abandona São Paulo en busca de una libertad radical, porque sabe que si se quedase en casa, estaría preso de los protocolos familiares; en sus palabras, “sofocado, completamente¹⁷⁸”. Es el extranjero que encuentra en Madrid un espacio dónde “hacer todo”, ideal para alguien que como él “no quería seguir reglas¹⁷⁹”. Es el artista que, desde una insubordinación propia de los principiantes, desea desbaratar las clasificaciones y criterios estandarizados —como cuando asume que “no quería seguir un comportamiento, seguir una ley. No quería: ‘Yo soy un artista figurativo. Yo soy un artista abstracto’¹⁸⁰—”. Además del desorden que ambiciona promover en las fijas clasificaciones artísticas, el Leonilson que llega a Madrid sorprende también por su inesperada ambigüedad sexual, apartada de una homosexualidad “al uso”, determinante para los análisis más acostumbrados sobre su producción posterior. Más bien provisto de una capacidad afectiva confusa, de deseos vacilantes, de una sexualidad que rehuye cualquier estabilización, este Leonilson es en realidad, el chico que es atraído platónicamente por Ana¹⁸¹, que mantiene probables y discretas relaciones

¹⁷⁶ Cf. Perez Oramas, Luis, *Op. Cit.* y Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 32-34, 91-94.

¹⁷⁷ Extraído de una conversación con los artistas Ciro Cozzolino y Sergio Niculitcheff, en São Paulo, el 09 de mayo de 2016. Junto con Niculitcheff, Cozzolino conoció a Leonilson en Madrid, cuando compartieron residencia en la Casa do Brasil. Trato de esta experiencia compartida en la capital española en el apartado 4.1.1.

¹⁷⁸ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Ana Cavalcanti conoce a Leonilson en París, cuando éste, en compañía de Luis Zerbini, se presenta a su padre, Geraldo Cavalcanti, entonces embajador de la Unesco en la capital francesa y conocido de Claudio Murilo Leal, director de la Casa do Brasil en Madrid. Meses después de este primer encuentro con Geraldo Cavalcanti, Ana viaja a Madrid para visitar a su nuevo amigo durante cuatro días, a quien le recuerda como “muy gentil y cariñoso”. Confiesa también que cree “que él se quedó un poco encantado conmigo y yo muy halagada con su atención”; algo que se comprobaría en un poema de autoría de Leonilson dedicado a ella y que él incluiría en un fanzine-catálogo que produjo para la exposición *Viva Arte Brasileiro*, en la galería de la Casa do Brasil, en el que se puede leer: “... Ana/ dura larga historia/ Caso aso frágil/frágil/ mujer minina blanca/ luna nueva/ que caminos recorrió/ flechas/ flechas/ llegó hasta mí ...”. Las declaraciones de Ana Cavalcanti provienen de diferentes intercambios de correos electrónicos, el 19 de marzo de 2013 y el 26 de junio de 2016. Una copia de consulta del fanzine-catálogo citado se conserva en el Projeto Leonilson y se incluyó en el apartado 4.1.1. [Las traducciones son mías]

sexuales con otros hombres¹⁸² y que, asimismo, el 22 de mayo de 1981 deja por escrito una breve confesión amorosa: “hoy dije a Carolina que estaba enamorado de ella.¹⁸³” Al final, es un joven que, entregado a un “momento en que se solucionan las cuestiones entre él mismo y el mundo, desde cuidar de su vida a trabajar a mil por hora¹⁸⁴”, inicia un plan de liberación de todo orden.

Desde muchos puntos de vista, este esbozo del personaje, al fin y al cabo, el “Leonilson que descubrimos, inventamos y ocupamos”, encarna la posibilidad de una narrativa alternativa, de una interpretación paralela, en la que no es un sujeto martirizado por las vicisitudes de la vida o por las angustias amorosas; y que tampoco está entregado a sus pasiones de forma sumisa, sentimental y eventualmente cursi. Es más bien una subjetividad complicada y compleja, que viaja en busca de soluciones para sus dudas existenciales sin saber de antemano que al salir de casa se entregaría a un proceso de negociaciones, de compromisos y de, a veces, irreconciliables contradicciones. De ahí que, el estudio de su viaje a Madrid en 1981 permite desarrollar una perspectiva desvinculada de un orden narrativo asentado sobre “un valor heroico, trascendente, que alienta deseos de gloria, de posteridad¹⁸⁵”. Ya que, concedemos a este Leonilson “menor” y “raro” la capacidad de descubrir, inventar y ocupar —desde lo fragmentario y no-lineal de su experiencia madrileña— otras posibilidades de narrar/se.

¹⁸² Leonilson cuenta en 1991 una anécdota de lo que podría haber sido su primera experiencia homosexual en Italia, entre 1982 y 1983. Cuenta, de manera vacilante: “...no follaba con chicos en esta época. Yo nunca había tenido una... no, ya había tenido, sí. Pero yo no pensaba... Yo no ligaba.”, véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 247. [La traducción es mía.]

¹⁸³ Nota dejada por el autor el 22 de mayo en el libro de firmas de su exposición “Cartas al hombre”, en la galería de la Casa do Brasil, en Madrid. Una reproducción de las primeras páginas de este libro, que contienen los mensajes y firmas dejados por los visitantes además de algunas fotografías de la inauguración de la exposición, fueron publicadas en Rangel y Marta (ed.), *José Leonilson: Empty Man ...* 2018. En esta versión parcial de este documento, podemos verificar también una nota del día 17 de mayo, en la que el artista menciona otra vez a “Carolina” —personaje que no ha podido ser identificado por esta investigación—: “Hoy es domingo, [...] fui al museo con Carolina/ anduve en bici”. [Las traducciones son mías.] El libro de firmas se conserva en el Projeto Leonilson.

¹⁸⁴ Araújo, Celso, *Op. Cit.*

¹⁸⁵ Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Bueno Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 57.

2. Un posible plan de viaje

Sorprende a muchos, incluso a sus familiares, percatarse de lo previsor que podía llegar a ser Leonilson. Considerando su personalidad inconstante, tan afín a gestos imprevisibles, hojear sus agendas y cuadernos de viaje significa depararse con las huellas de un aventurero cauto, bien informado y seguro de sus elecciones. Como reconoce su propia hermana, Ana Lenice Dias, nadie habría podido adivinar que “siendo como era, pudiese llevar tan bien las cuentas¹”, sobre todo destacan los muchos cálculos económicos y estimaciones que el artista va registrando a lo largo de los años, y referidos tanto a gastos durante sus días fuera de São Paulo como en los preparativos para futuras salidas. En concreto, en una de sus primeras libretas reservadas para asuntos de viaje, con fecha de finales de los años setenta, aparece un folio dactilografiado que, pegado a una de las páginas, despliega un listado de hostales y pensiones económicas en diferentes países de Europa². Es muy probable que durante su estancia en estas localidades haya tenido en cuenta, como primera opción, algunos de estos establecimientos. Pero, más allá de cualquier conjetura, este documento —de procedencia desconocida—, comprueba que un viaje, aunque abierto a la casualidad, la subjetividad y el azar, acaba constituyéndose a partir de experiencias aseguradas por otros, sirviéndose de fuentes externas, en un diálogo plural con prácticas ajenas que, queramos o no, condicionan de forma programática la propia experiencia de enfrentarse a lo “desconocido”. Y sea como fuere, ante el inmenso y arriesgado mundo de innumerables posibilidades —presentes tanto en un viaje como en una investigación—, contar con alguna mínima guía reconforte frente a cualquier vértigo o inquietud.

En efecto, asentada sobre esta misma relación metafórica, Mieke Bal propone una conveniente “guía de viaje para las humanidades”³. Asumiendo que traslados, intercambios, traducciones y negociaciones entre diferentes disciplinas y sus respectivos conceptos son la base de la producción teórica contemporánea, Bal indaga en la viabilidad de una práctica intelectual que rechace cualquier dogmatismo, al tiempo que sea capaz de no sacrificar la consistencia del conocimiento resultante. Frente a los significados transitorios de los conceptos manejados, la promiscuidad de los saberes convocados, y la variabilidad de las fuentes y de los métodos ¿podemos pretender hablar de manera efectiva y rigurosa? En palabras de la propia Mieke Bal:

“sin estas metodologías disciplinares, por muy rígidas que sean, ¿cómo evitar que el análisis derive en un partidismo descarado o que parezca un simple titubeo?⁴”

¹ Declaración extraída de una conversación con Ana Lenice Dias, hermana del artista y directora del “Projeto Leonilson”, en 15 de enero de 2015.

² Cuaderno de viajes conservado en “Projeto Leonilson”, p. 5. Una reproducción de este material bibliográfico puede verificarse en Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America's Society y Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2018, sin página.

³ Cf. Bal, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades: un guía de viaje*, Cendeac, Murcia, 2009. Obviamente, aquí estamos haciendo uso de la idea de las “guías” en su vertiente metafórica; en todo caso, para una revisión de las guías de viaje como soporte textual y visual del turismo moderno y contemporáneo centrado en el estado español, véase: Fuentes Vega, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 167-170.

⁴ Bal, Mieke, *Op. Cit.*, p. 14.

En un intento por evitar un análisis superficial —a la vez que se asume la peculiar resistencia del objeto de estudio a plegarse a una narrativa del todo concluyente— presento en este capítulo los métodos que han guiado esta “expedición”, cuyo objetivo —detallado a continuación—, coincide geográficamente con uno de los destinos contemplados en aquella breve guía de alojamientos, escondida entre las páginas de la libreta de Leonilson.

2.1. Objetivos

A través de los datos presentados, se busca justificar la pertinencia de un enfoque centrado en una fase específica de la trayectoria vital y profesional de Leonilson y que, pese al creciente interés que despierta su producción, todavía no se ha estudiado de forma pormenorizada en sus relatos más oficiales y acreditados. De este modo, el principal objetivo de esta tesis consistirá en el estudio del período de estancia de Leonilson en Madrid, durante el año de 1981, y la elaboración de un relato historiográfico y un análisis crítico sobre este contexto.

El relato biográfico que aquí se propone es uno que ambiciona sortear el agotado modelo de las biografías resueltas con la simple semblanza de la vida y obra del artista. Así, una vez determinada la naturaleza subjetiva del evento, se pretende verificar el impacto de este desplazamiento a España en el proyecto artístico de Leonilson —tan fascinado por el viaje como temática y como contexto para su producción—. De igual manera, se pretende determinar el papel fundamental de esta experiencia internacional, no solo en la construcción de la figura pública del artista y su reputación póstuma, sino también en la constitución de su subjetividad “viajera”, con una innegable vocación “extranjera” y en constante “tránsito”, que puebla tanto sus experiencias biográficas como su propia poética artística. Y por último, indagar en la capacidad de este viaje emprendido por este joven brasileño en establecer un diálogo entre dos polos culturales —São Paulo y Madrid— y en comentar sus respectivos procesos de modernización a inicios de la década de los ochenta.

2.2 Metodologías

¿Cómo escribir acerca de lo que no ofrece datos? No ha sido otro, sino éste, el condicionante primero del desarrollo de esta investigación. Tal y como se ha mencionado, la falta de documentación sobre el viaje a Madrid atraviesa este trabajo como tema y, ante todo, como problema metodológico. A continuación se detallan las principales estrategias metodológicas adoptadas para, además de contrarrestar dicha falta, posibilitar un estudio pormenorizado de esta fase inicial de la carrera de Leonilson, así como para averiguar el papel crucial que ejercen las diferentes posibilidades narrativas en la construcción historiográfica de su figura.

2.2.1. Un vacío de fuentes

Dado que son escasos los materiales con los que podemos sostener esta apuesta historiográfica, gran parte de la investigación respondió a un esfuerzo por incrementar cuantitativa y cualitativamente los registros con los que poder plantear este relato.

La obstinada juventud, tanto de Leonilson como de sus compañeros de época, no se preocupó por registrar sus huellas, ya que estaban concentrados en vivir el electrizante instante que les tocaba. Un ejemplo de esta displicencia voluntaria con la historia reside en su insistente rechazo a ser fotografiados, asumido por su amigo Luis Zerbini. Recordándose de unas instantáneas que saca Ana Cavalcanti durante su breve visita a Madrid, Zerbini señala que

“en esta época, nos resistíamos a sacar fotos. Creíamos que todo debía ser guardado solo en la memoria. No tengo ninguna foto. De las que hay, ninguna fue tomada por nosotros (...) Las únicas que existen, fueron hechas con la cámara de Ana⁵.”

Exceptuando contadas fuentes primarias —en su totalidad conservadas por el “Projeto Leonilson”—, nuestro *corpus* documental ha sido el resultado de una mirada más que atenta: obligatoriamente minuciosa. Porque tal vez ausente —o más bien suprimido— de la narración oficial, este viaje se muestra sobre todo a través de sus rastros desperdigados. Dispuestos a su vez en lo virtualmente “no-leído”, estos raros y valiosos indicios solo emergieron al examinar de nuevo documentos que, en principio, ya habían sido revisados, y materiales infrecuentes, a menudo entendidos como secundarios⁶.

A partir de un enfoque que prioriza cualquier posible referencia de su paso por Madrid, fue revisaron agendas, cuadernos y demás documentos de viaje que mantuvo Leonilson durante diferentes etapas de su vida. Sumados a ciertas correspondencias personales, se pudo identificar y cotejar fechas, personas y acontecimientos que, a su vez, permitieron trazar con satisfactoria fidelidad el itinerario del artista durante este período.

Además, en lo tocante a los archivos personales del artista, su biblioteca —conservada también en el Projeto Leonilson — probó ser un recurso de vital importancia. Como una reserva inagotable de las fuentes visuales y literarias del artista, esta colección de libros y revistas permitió acceder a su diversificada red de intereses: de la simbología católica a catálogos de moda contemporánea, de la archiconocida colección de cuadernos ABC (sigla para “Arte Brasileña Contemporánea”) publicada por Funarte (Fundación Nacional de Artes) a guías

⁵ Estas declaraciones fueron tomadas de una videoconferencia el día 15 de marzo de 2013.[La traducción es mía.] Como se verá a lo largo de este trabajo, el artista paulistano Luiz Zerbini fue una figura fundamental para Leonilson. Amigos desde mediados de la década de los setenta, ambos vivieron juntos en la Casa do Brasil en 1981. Para más detalles sobre esta amistad, véase el apartamentado 4.1.1. También es necesario señalar que, además de las fotografías de Ana Cavalcanti, esta investigación tuvo acceso a otros registros fotográficos del paso de Leonilson por Madrid, pero que, por desgracia, constituyen un volumen escaso y sin autoría identificable. En su mayoría, forman parte del material anexo al libro de firmas de la exposición *Cartas al Hombre*, conservado en el Projeto Leonilson.

⁶ Desde los estudios literarios, Frank Kermode se concentra en investigar lo “secreto” contenido en las narrativas, buscando lo suprimido al inspeccionar las evidencias de su supresión. Cf. Kermode, Frank. “Secrets and Narrative Sequence” en *Critical Inquiry*, v. 7, n° 1, Otoño, 1980, pp. 83-101. Estrella de Diego sostiene una postura similar, como propia de la llegada de los estudios feministas al campo de la historia del arte, cuando sostiene que las primeras investigadoras feministas en los setenta “debían aprender a moverse dentro de una historia del arte sin objetos o con escasos objetos no sólo en su pura fisicidad —pocas obras conservadas—, sino hasta a través de noticias en documentos. Debían, además, aprender a apreciar las obras existentes de un modo distinto al habitual basado en el parámetro de calidad.”, véase: De Diego, Estrella, “Figuras de la diferencia”..., p. 437.

turísticas y catálogos de grande eventos artísticos, y un largo etcétera⁷. Al tiempo que estas referencias podrían indicar los orígenes de su complejo vocabulario iconográfico, plástico y poético, también hacen tambalear la habitual visión que relaciona el arte de Leonilson con una producción de escasa suficiencia intelectual —pese a su innegable anti-dogmatismo y rechazo por lo teórico—. En compensación, a la vez que nos provee de pistas acerca de sus andanzas por diferentes ciudades —ya que los catálogos y folletos de exposiciones allí reunidos funcionan también a modo de *souvenirs*—, este voluminoso conjunto bibliográfico revela toda la sofisticación del repertorio que trae consigo el trabajo de Leonilson y todo su conocimiento, siempre *up to date*⁸, acerca del arte y de la cultura de su tiempo. Y si llegamos a considerar también como resquicios autobiográficos los trechos subrayados y los comentarios y bosquejos que él va dejando en los márgenes de los textos —casi siempre concentrados en las páginas iniciales de sus libros, como si nunca llegase a terminarlos⁹—, damos con otros potenciales relatos por construir acerca de este impaciente lector, justo a partir de estos rastros que va dejando con su bolígrafo azul. Marcas que, a hurtadillas, van denunciando sus intereses así como sus flujos mentales, permitiendo la gestación de un análisis literalmente desde los márgenes —ya sean los de las páginas garabateadas o los de los discursos canónicos—.

A pesar de todo, enfrentarse a este objeto de estudio demandaba también una inevitable “producción” de datos. Es decir, no bastaba con confiar en los vestigios rescatados de los limitados materiales que, con anterioridad, ya habían sido examinados, clasificados y archivados por otras investigaciones. Dado el carácter inédito del tema, era necesario descubrir nuevas fuentes de información y demarcar perímetros de investigación aún inexplorados; en todo caso, perímetros más cercanos geográfica y conceptualmente a este Leonilson específico: la distancia São Paulo-Madrid. Además del visionado de sus piezas en colecciones privadas y públicas, así como de la revisión bibliográfica en diferentes archivos y bibliotecas, tanto en Brasil como España, se mantuvieron una serie de conversaciones con diversas personas del círculo íntimo del artista, que pudieron aportar datos sobre su paso por la capital española o, de manera más general, sobre su gusto reiterado por los viajes. Aparte de encuentros con familiares y amigos del circuito artístico brasileño —artistas, comisarios, coleccionistas, galeristas y críticos—, se localizó a quienes convivieron con Leonilson en España, lo que acabó aportando datos hasta entonces desconocidos por los estudios realizados acerca del artista¹⁰.

⁷ Algunos volúmenes representativos de los ejemplos citados: Delaney, John J., *Pocket Dictionary of Saints*, Revised Abridged, 1983; Grace Sill, Gertrude, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, Littlehampton, 1976; Weber, Bruce, *Bruce Weber*, Paris, Schirmer/Mosel, 1989; De Melo, José Camilo, *As grandes Aventuras de Armando e Rosa Conhecidos por “Coco Verde” e “Melancia”*, c. 1923; Dias, Antônio, *Antônio Dias*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979; Vergara, Carlos, *Carlos Vergara*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978; Geiger, Anna Bella, *Anna Bella Geiger*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979; Barrio, Artur, *Artur Barrio*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978; *Guide de Tourisme Michelin: Allemagne République fédérale et Berlin*, Clermont-Ferrand, Michelin, 1984; *Guide de Tourisme Michelin: Belgique Gran-Duché de Luxembourg*, Clermont-Ferrand, Michelin, 1984; *City Magazine International - Le Guide Des Villes Du monde*, Paris, Rivages/City, 1987; *Zeitgeist : internationale Kunstausstellung*, Frölich & Kaufmann, Berlin, 1982.

⁸ Tavares de Araújo, Olívio. “Jogo variado e brilhante” en *IstoÉ*, São Paulo, 1 de junio de 1983.

⁹ Según Eduardo Brandão, en una conversación mantenida el 23 de junio de 2016 en São Paulo, Leonilson no era un lector asiduo, sino que se interesaba por las imágenes de las publicaciones. El propio artista confirma su dificultad con el hábito de la lectura en una entrevista a Pedrosa, véase: Pedrosa, Adriano. *Op. Cit.*, pp. 240-241.

¹⁰ Seguir los itinerarios trazados por estas memorias de terceros resultó un inesperado y positivo acierto, que excedía enormemente los objetivos preliminares. A través de las indicaciones de informantes, piezas no catalogadas o que, hasta la fecha, tenían paradero desconocido pudieron localizarse e identificarse. Un ejemplo destacado fue la identificación de una acuarela fechada en 1980, presente en la primera exposición de Leonilson en Madrid, adquirida por Cecilia Arcos Diz, una de las funcionarias de la galería de la Casa do Brasil, y conservada en su modesta colección de trabajos realizados por ex-residentes de este colegio mayor. Una reproducción de dicha acuarela y sus datos técnicos pueden consultarse en el *Catálogo raisonné: Leonilson*, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, v. I, p. 263.

Si por un lado esta apuesta por la memoria oral contrarresta de forma considerable la falta de informaciones previas, por otro, no deja de plantear algunos problemas metodológicos. La llamativa ambigüedad que manifiesta este acercamiento dialógico ha sido advertida por la sociología más clásica como una peligrosa “ilusión del saber inmediato”¹¹. Aunque los datos provenientes de estas entrevistas sean aquí empleados con la mayor precaución y sensatez esperadas, hay que recordar que en ellos radica una fallida pretensión por la neutralidad y la objetividad, ya que los protocolos de recolección condicionan la organización del discurso que emite el entrevistado. No es algo baladí ni ignorado que frente a un bloc de notas, una grabadora o un desconocido —con el que, pese a lo extraño de la situación, se aviene a sincerarse—, dicho informante acabe forzando una coherencia narrativa, en el afán por dar sentido y sistematizar lejanos recuerdos; recuerdos que, con una incómoda frecuencia, se revelan más bien como desmemorias y, como tal, invitaciones a elucubrar y conjeturar.

Aún así, al igual que en muchos de los estudios sobre contextos cercanos al nuestro —es decir, basados en las memorias de sus agentes y que además forman parte de las referencias bibliográficas de este trabajo—¹² aquí, estos testimonios actúan desde su condición de “relato”. Siguiendo la definición propuesta por Paul Ricouer, los “relatos” serían instrumentos narrativos que hacen comprensibles toda una vida o incluso pequeñas escenas. Es decir, son enunciados que se ofrecen como “historia[s] que se puede[n] seguir” y que, según el filósofo, todos utilizamos para narrar aquellas cosas que consideramos verdades¹³. Pese a los peligros que supone considerar que todo relato se explica y se justifica por sí mismo —liberándolo de la necesidad de legitimarse mediante pruebas consistentes—, las declaraciones recopiladas en este trabajo, a veces enfrentadas entre sí, demuestran lo que se argumentaba en páginas anteriores: que no se trata de pensar solamente cuál sería la historia de Leonilson en el Madrid de 1981, sino de establecer un procedimiento para contrastar esos distintos relatos reunidos, para entonces así más bien, articular unas posibles historias —en plural—, acerca del objeto de estudio¹⁴.

Aunque a menudo desprendan una similar ambigüedad, numerosos artículos provenientes de hemerotecas también se han recopilado. Insisto además que la figura de Leonilson se ha visto beneficiada de la constante cobertura que le ha brindado la prensa desde los primeros años de su carrera —muchas veces, de manera más notoria que por los propios agentes específicos del mundo del arte—. Sin embargo, durante esta investigación también se ha comprobado que, examinada con atención, la cobertura mediática podría incrementar el entendimiento acerca del universo que rodeaba a este personaje. Y aún más si tenemos en cuenta que a partir de la década de 1950, los medios de comunicación pasan a operar como indiscutibles protagonistas en la constitución de la experiencia moderna en Brasil, —nación que unía a su condición

¹¹ Cf. Bourdieu, Pierre ; Chamboredon, Jean Claude ; Passerons, Jean Claude, *El oficio de sociólogo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002, pp. 153-156. Para una visión antropológica reciente sobre el método dialógico entre entrevistado e investigador, véase: Clifford, James, *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 38.

¹² Muy frecuentemente los estudios sobre el contexto artístico aquí analizado están basados en series de entrevistas. Dos ejemplo fundamentales para el presente trabajo, y que se dedican a analizar el sistemas de arte en Brasil en las décadas de 1970 y 1980 son: Chiarelli, Tadeu, *No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas: década de 1980*, Belo Horizonte, C/ Arte, 2001 y Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo de Arte no Brasil na Década de 1970*. (El trabajo todavía está por publicar y agradezco aquí la amabilidad y generosidad de ambas autoras en compartir su investigación inédita con esta tesis.)

¹³ Cf. Ricouer, Paul, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2006.

¹⁴ Cf. Bravmann, Scott, *Queer fictions of the past: History, culture and difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 73.

subdesarrollada una paulatina exposición a las derivas del capitalismo avanzado—. Además de reflejar la temperatura política y social en diferentes momentos, los medios permiten acceder al itinerario intelectual colectivo, dada la innegable capacidad de la industria de comunicación en propiciar y consolidar subjetividades y imaginarios en este país¹⁵. Tampoco sería insensato considerar que, guardadas las debidas particularidades y proporciones, un fenómeno de semejantes rasgos haya ocurrido también en España, en especial a partir de la posguerra y afianzado en las últimas décadas del siglo XX —lo que autorizaría el uso de esta metodología para el estudio de los dos polos geográficos que estructuran el relato de este trabajo—¹⁶. Y por último, siendo los productos de la gran prensa los incuestionables narradores de la cotidianidad de la clase media urbana —de la que Leonilson y gran parte de sus compañeros artistas formaban parte—, se consideró provechoso incluirlos como modelos de los valores, preferencias, prejuicios y aspiraciones de este segmento socio-económico. Y se confió en que pudiesen brindar otras posibilidades de interpretación de la trayectoria de Leonilson, y así, la consistencia de lo que aquí se busca relatar.

2.2.2. Narrar desde lo vacío

¿Qué clase de narrativas históricas pueden surgir de este déficit documental? Esta cuestión presenta una evidente analogía con los métodos de investigación sugeridos por Paul B. Preciado. Desde la teoría *queer*, el filósofo demuestra que los criterios y la enunciación adoptados por las narrativas canónicas desactivan aquello que demandaba justamente el pensamiento foucaultiano: una historia construida a partir de relatos “no tanto de los orígenes como de los momentos de emergencia, de los puntos de fuga, de las inflexiones producidas por la crítica en el discurso dominante¹⁷.” Así, lo que va a defender Preciado es que no hay otra alternativa sino asumir como requisito

“la actual fragmentación del saber feminista, queer y trans, la carencia de archivos, la precariedad de la traducción, así como la falta de recursos institucionales y de documentación dedicados a la producción g/local minoritaria¹⁸”.

Una vez establecido que también en este caso de estudio “los elementos desaparecidos son más numerosos que los elementos archivados”¹⁹, como observa Preciado, nos ubicamos en

¹⁵ Cf. Ortiz, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1988 y García Canclini, Néstor, “Modernity after Postmodernity” en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, pp. 20 - 51.

¹⁶ Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la Libertad 1973 - 1986: La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 212-249.

¹⁷ Preciado, Paul B., “Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...” en *Zehar: Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, nº 54, 2004, 20, ISSN 1133-844X.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

un territorio movedizo, como señalaría la historiadora y psicoanalista Elisabeth Roudinesco. En una ponencia titulada “El poder del archivo”, la autora retrata la tensión propia de la historiografía clásica al fantasear con la idea de un archivo total —al que nunca se llega a tener acceso—, y su temor al extremo opuesto, es decir, la completa inexistencia del mismo. Cada una de estas situaciones demostrarían el peligro de un uso dogmático de los documentos. En el primer caso, se aniquila la posibilidad de la historia como creación, ya que el archivo se convierte en un inflexible “saber absoluto, espejo de sí²⁰.” Mientras que en el segundo, se inhabilita el manejo de fuentes primarias, desactivando así la única garantía de que la historia no se convierta en pura proyección, en una fantasía delirante engendrada por el sujeto que se propone a escribirla y que acaba re-inventando el archivo —o más bien su falta— como sustrato para un dogma.

Sea como fuere, como diagnostica Roudinesco, “no hay como negar que el archivo (destruido, presente, excesivo o borrado) es la condición de la historia²¹”. Sin embargo, a la vez que aquí batallamos para ampliar el *corpus* de nuestro propio archivo, tampoco desestimamos las lagunas, carencias y ausencias. Al igual que las huellas, documentos y vestigios, las “faltas” son también legítimas materias primas del discurso por edificar. Algo que concibe el medievalista Georges Duby, cuando prevé una historiografía de la vida cotidiana mediante el análisis de fuentes heterogéneas. Así, propone que los silencios y los vacíos —es decir, todo aquello que podría significar la imposibilidad misma de una auténtica investigación—, sean los lugares de intervención de la escritura. Pese a que “ante un documento, el historiador tiene la obligación de olvidarse, de acallar sus prejuicios, sus pasiones”, Duby matiza: el sujeto de la investigación nunca podrá lanzarse a escribir “abstrayéndose de sí mismo, de lo que ya sabe, de lo que aún no sabe y de lo quiere, de lo que desea conocer²²”.

Si, al menos por un momento, consideramos que, pese a todo, la objetividad no es más que un indispensable valor utópico en toda investigación, me arriesgo a inferir que, desde sus empresas historiográficas específicas, Preciado, Roudinesco y Duby acaban coincidiendo en un punto crucial: cuando se escribe la historia, nunca se escapa de lo subjetivo. Lo cierto es que desde las últimas décadas del siglo XX, muchas disciplinas de las humanidades tuvieron como base de operaciones un consistente proyecto de deconstrucción del paradigma de la objetividad canónica y de su sujeto idealizado.²³ Algo que va a sintetizar Scott Bravmann, desde su defensa de una metodología *queer* que trastoque los métodos normalizados de la investigación histórica, al recordar que

“[e]stas críticas teóricas formales de los métodos históricos coinciden con
las intersecciones complejas y variadas de múltiples proyectos

²⁰ Roudinesco, Elisabeth, “O poder do arquivo” en Roudinesco, Elisabeth *A análise e o arquivo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 9.

²¹ *Ibid.*

²² Duby, Georges, “Escribir la historia” en *Reflexiones*, n° 25, Universidad de Costa Rica, 1994.

²³ Dos ejemplos de autores que, incluidos en este trabajo, muestran una similar postura intelectual, podrían ser James Clifford y Stuart Hall. Desde la práctica etnográfica, el primero ha cuestionado la ilusión de la verdad objetiva, instituyendo las nociones de “verdades parciales” y “ficciones reales”. Y el segundo, en un esfuerzo por concebir una genealogía de los estudios culturales, decidió apostar por un discurso autobiográfico pues afirma encontrar en ello el menos autoritario de los discursos posibles: véase: Clifford James. “Introduction. Partial Truths”, en Clifford, James y Marcus, George E. (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, The University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1986, pp.1-26 y Hall, Stuart, *Op.Cit.*, p. 51.

intelectuales y políticos emergentes: por ejemplo, el movimiento de mujeres y las teorías feministas. Las luchas de liberación del Tercer Mundo y las literaturas poscoloniales, los movimientos por los derechos civiles, las críticas culturales marxistas, los estudios multiculturales, así como las prácticas de grupos formados por homosexuales y lesbianas.²⁴

Lo que queda patente es que, también para esta investigación será muy productivo emplear una serie de métodos críticos que hagan viable este relato que, con toda modestia, encuentra su potencial vocación como contra-relato. De ahí que, partiendo de los ya reivindicados estudios feministas, se concederá una especial atención a los textos analíticos sobre el proceso de modernización escritos desde y sobre Brasil, así como también desde y sobre España²⁵, puestos a trabajar en asociación con los métodos formulados por la teoría *queer*. Más allá de la obvia afinidad entre vida y obra de Leonilson con los temas usuales de los estudios mencionados, aquí lo que importa son las capacidades de dichas disciplinas a la hora de favorecer renovados regímenes de representación de la historia.

Sería sugerente por ello incidir de nuevo en este Leonilson que se cree un poco Dedalus. Si es cierto que, como observa Bravmann, una sociedad concede significados a los hechos pasados para acabar definiendo su presente y su futuro²⁶, cabría pensar que en este “dudar de la historia” característico del personaje de Joyce, Leonilson vislumbra ser parte de una comunidad imaginada. Pues también cabría suponer que este artista —cuya corrosiva mirada osaba emprender lecturas tan deliciosamente heréticas, como la que aseveraba que la “Biblia es un libro no solamente gay, sino que muy gay”²⁷—, haya encontrado en esta postura dudosa y vacilante de Dedalus una ambigua “rareza” compartida. A fin de cuentas, Leonilson no se entendía como una persona *standard*, pues se sabía “parte de una minoría que piensa diferente”²⁸. Era consciente de que su modo de racionalizar no se caracterizaba por una forma *straight* —“directa”, o en una segunda acepción, “heterosexual”—, pues el suyo era más bien un pensamiento “diversificado”, que se dedica a “tantas cosas diferentes” y que “a veces va para allá, a veces viene para acá”²⁹. De modo que frente a este artista que manipula el pasado de forma irreverente y errática, cuya identidad está cargada de “rarezas”, cuyo comportamiento social y su idea de mundo se mueven por razones que escapan de una normalidad esperada, ¿qué supondría para la práctica historiográfica que él se apodere del privilegio de escribir la historia? ¿Acaso su pensamiento heterodoxo no comprometería las metodologías de esta

²⁴ Bravmann, Scott, *Op. Cit.*, p. 27.

²⁵ Pese a que aquí consideramos la relevancia del pensamiento postcolonial y decolonial, éstas no son categorías suficientes para definir o abarcar la totalidad de los textos manejados que nos permitan una aproximación a los contextos artísticamente “periféricos” de Brasil, y tampoco al de un país como España con su modernidad tan problemáticamente heterogénea.

²⁶ Bravmann, Scott, *Op. Cit.*, p. 27.

²⁷ Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 103.

²⁸ Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, p. 253.

²⁹ *Ibid.*, p. 239.

disciplina? En definitiva, ¿cómo escribir la posible historia de un personaje que, a su vez, está siempre dudando de ella?

De ahí, lo influyente que llega a ser una propuesta teórica como la de Hayden White, bien sea para las prácticas teóricas aquí mencionadas como, en última instancia, para esta investigación. Al negar que el pasado sea una simple recolección de fragmentos pretéritos, este historiador lo propone como un sistema abierto, listo para ser releído y re-significado. Allí, en este espacio de negociación, las teorías “minoritarias³⁰” extraen lecciones políticas del pasado y, mediante las posibilidades aportadas por el régimen postmoderno de la historiografía, problematizan y replantean el propio significado de la historia misma. En este sentido, White sostiene que

“la historiografía constituye una base especialmente idónea sobre la que considerar la naturaleza de la narración y la narratividad porque en ella nuestro anhelo de lo imaginario y lo posible debe hacer frente a las exigencias de lo real³¹.”

Según este autor, la representación histórica —en tanto interpretación que procura conferir sentido a lo ocurrido— da pie a una prolífica y esencial discusión acerca de las estrategias elegidas para contarlos y darle forma. En cuanto modalidad inherente a la escritura de la historia, la narración opera como la propia “puesta en sentido”, ya que, según White, es la dimensión formal del relato lo que en gran parte determina la interpretación. Así, dentro de su programa historiográfico, las formas históricas y de ficción en la narración mantienen relaciones a la vez conflictivas y simbióticas, siempre en tensión: la “realidad” y la “verdad” se integran en la literatura de ficción, en la misma medida que un esfuerzo inventivo debe estar latente en la historiografía³². La neutralidad total del lenguaje es, según el historiador, una imposibilidad. White sugiere que se asuma la historiografía casi como un objeto de deseo, otorgando a la representación de los hechos reales los atributos formales que poseen las historias³³.

Es el frágil equilibrio entre lo factual y la fabulación algo que va a enmarcar la presente escritura, y que alcanza una extrema pertinencia al dialogar con la obra analizada. En especial, con un delicado dibujo producido por Leonilson en 1990, durante un viaje a Amsterdam, en el que las inscripciones “TRUTH” [verdad] y “FICTION” [ficción] atraviesan y dividen la representación de un cuerpo desnudo de un cishombre. Mediante comedidos trazos en tinta china sobre papel, el artista retrata una víctima aprisionada en este desgarrador dilema, dividido por estas categorías antitéticas y, en principio, irreconciliables. Un dilema que, como se puede

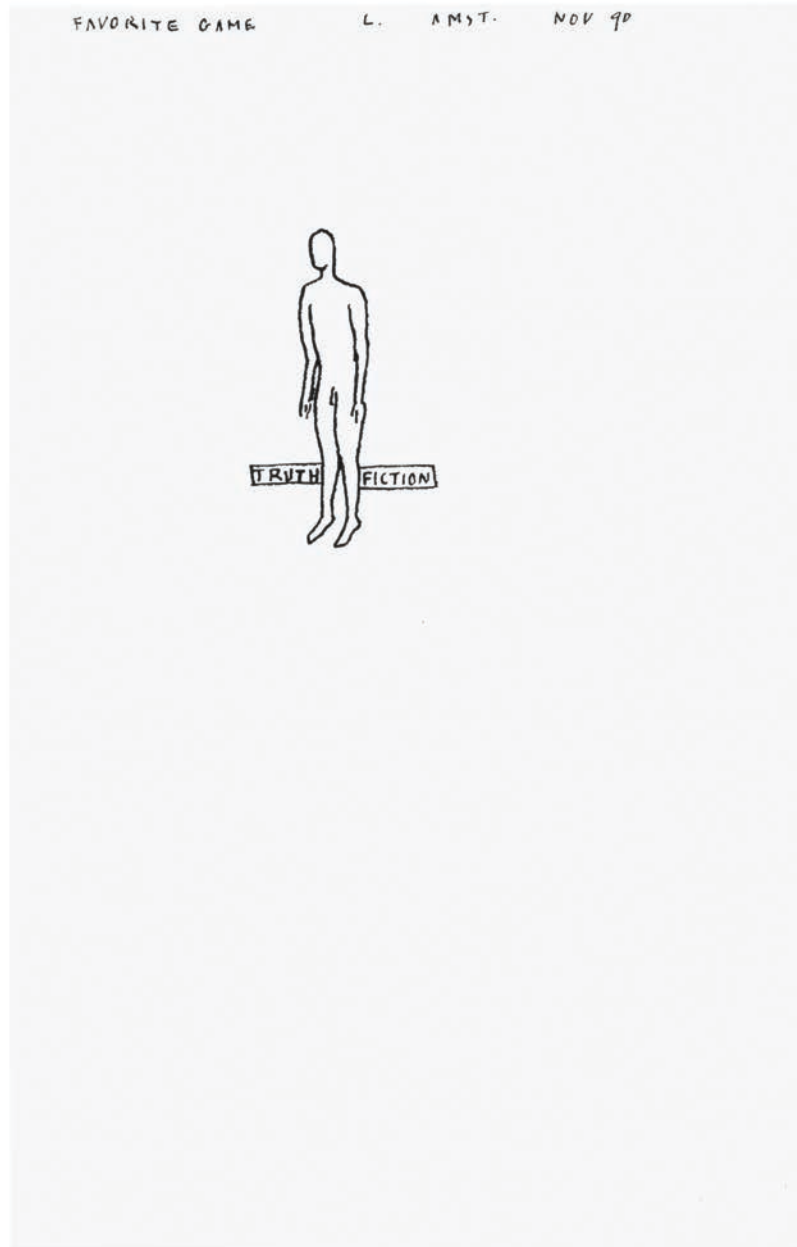
³⁰ Con el término “minoritarias” me refiero no solamente a las teorías gestadas desde los grupos sociales minoritarios, al margen del saber producido por la lógica euro-norte-americana, blanca, masculina, cis, heterosexual y clase media, sino también como defiende Preciado, cuando retoma a Deleuze y Guattari para abogar por su significado como “reserva revolucionaria”, “potencia de transformación política”, “coeficiente de desterritorialización.” Véase: Nota al pie n° 1 en Preciado, Paul B., *Op. Cit.*

³¹ White, Hayden, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality” en *Critical Inquiry*, v. 7, n° 1, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 8.

³² Idea también planteada por Roudinesco y por Bravmann, véase: Roudinesco, *Op. Cit.*, pp. 8-10 y Bravmann, *Op. Cit.*, p. 45.

³³ White, Hayden, *Op. Cit.*, p. 7.

intuir, rodea esta investigación aunque, pese a todo, Leonilson revela ser una posible fuente de placer —como delata la inscripción que da título a la obra: *Favorite Game* (*Juego favorito*)—³⁴.



FAVORITE GAME, 1990
LEONILSON
BOLÍGRAFO SOBRE PAPEL
21 X 13,5 X 0 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI/ © PROJETO LEONILSON

³⁴ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p.14.

Precisamente en este juego previsto por el artista, en el que los significados —y sus usos políticos— están “en juego”, el presente trabajo mira a su objeto de estudio mientras este también lo concibe. Así, como parte implicada en dicho dilema, la narración se ve afectada por la incapacidad de lo “auténtico” y lo “fiable” en brindar explicaciones apaciguadoras. De ahí que, en primer lugar, encuentre su viabilidad al hurgar en narrativas que extrapolan la objetividad reglamentaria. Como se verá a lo largo de estas páginas, creaciones de ficción, proyectos publicitarios o productos de consumo cultural —que, en principio, poco tienen que ver con un análisis sobre Leonilson, o que más bien parecen suscitar relaciones disparatadas con el tema estudiado—, aquí son puestos a trabajar como potentes relatos históricos. Pese a su aparente escasez de “objetividad”, estos textos —masivos, fluctuantes, sensoriales y fragmentarios— son capaces de retar la supuesta imparcialidad y univocidad del pasado, disolviendo las fronteras entre “hecho” y “ficción”. Permitiendo que esta narración se constituya y se reafirme en la vocación “minoritaria” de la subjetividad del artista, del periodo analizado y/o de las metodologías empleadas. Y mediante la inestabilidad misma de esta apuesta metodológica, acaban expandiendo no solo las posibilidades de lo que aquí se puede contar, sino también de las formas con las que narrarlo³⁵.

Algo muy cercano a lo que también propone Mieke Bal en su “guía de viaje” por los diferentes territorios del conocimiento en las humanidades: que todo relato histórico sea inquirido por lo *qué* habla y *cómo* habla de lo *que* se habla³⁶. Abogando por la pluralidad de fuentes y por la interdisciplinariedad, concibe la práctica de investigación como un territorio epistemológico tan movedizo como versátil. En el intento de responder a la complejidad y contradicciones de las humanidades, esta historiadora del arte observa en el tránsito conceptual entre diferentes saberes una manera de ir construyendo consensos. Pese a la patente “promiscuidad” planteada, Bal sostiene que en absoluto esta estrategia de producción de conocimiento plural debe prescindir del rigor —siempre y cuando esta “rigurosidad” no se convierta en una categoría fija e inmutable—. Pues en este territorio en el que las verdades últimas están en entredicho, ella localiza una idónea posición epistemológica desde dónde cuestionar la rigidez de las disciplinas y sus metodologías³⁷.

Si además hacemos caso a una de las conocidas máximas de Leonilson —la que sentencia que “son tantas las verdades³⁸”— queda patente lo huidiza y ambigua que puede ser tanto la producción artística como la vida de su autor. Frente a este “promiscuo” objeto de estudio, con su temperamento peripatético y su fluidez casi inaprensible, ¿cómo hablar, entonces, de esto que parece, por múltiples motivos, resistirse a una “rigurosa” historicización?

³⁵ Bravmann, *Op. Cit.*, p. 29.

³⁶ Cf. Bal, Mieke, *Op. Cit.*, pp. 10-20.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Esta expresión titula una de sus obras más consagradas y que, en 1995, fue elegida por Lisette Lagnado como título para su monografía. Siguen los datos técnicos de la pieza: *São tantas as verdades* (1988), tinta acrílica, lápiz de color, piedras semipreciosas y hilo de sobre lienzo, 213 x 103 x 2 cm.

2.2.3. Biografiar un viaje

“El historiador está siempre en la línea difusa entre rescatar la experiencia de aquellos que vivieron los hechos, reconocer el carácter resquebrajado e inconcluso de esta experiencia, e interpelar su sentido. Por estar atenta a todo esto, la biografía es, también, un género de la historiografía³⁹.”

Con estas palabras, en un libro que trata de “biografiar” Brasil, las historiadoras Lilia Schwarcz y Heloisa Sterling definen lo que consideran ser la investigación biográfica. En la labor de escribir sobre un personaje que resulta ser un país, se permiten elaborar un relato histórico desprovisto de cualquier afán por concebir la “gran historia” de sus más de quinientos años (eso sí, si determinamos como el punto de inicio la fecha de llegada de los portugueses en 1500). Con aguda perspicacia, renuevan el entendimiento sobre el biografiado al construir una trama permeable a elementos “menores”, a veces incómodos, que comprometen la noción de la historia como un relato lineal, progresivo, global y sin sobresaltos. Así, se infiltran en el texto importantes marcadores de lo cotidiano, manifestaciones artísticas y culturales de su pueblo, expresiones de sus minorías, la caótica sucesión de ciclos económicos y los perturbadores conflictos sociales — todo esto, capaz de revolver las cronologías y las jerarquías de los eventos estabilizados tradicionalmente—.

Si bien mis aspiraciones biográficas —al menos en lo que se refiere a la “extensión” del sujeto biografiado— sean más modestas, debo admitir la inspiración ejercida por ésta y otras obras similares, apropiaciones creativas de la metodología de investigación y la aplicación de estrategias narrativas propias de las biografías⁴⁰. La maleabilidad e hibridez que permiten los relatos biográficos se revelan como posibilidades narrativas y preceptos metodológicos idóneos, tanto para rendir cuenta de la macro-trayectoria de una nación, en el caso de Schwarcz y Sterling, como para enfrentarse a un fragmento de vida “perdido” de un artista como Leonilson.

Así, siendo consciente de estar trabajando sobre un micro-evento que desafía las posibilidades obvias o más habituales de narrar, como el empleo estrategias de escritura meta-operativas, intentando sortear unas lógicas de causa y efecto y su consecuente acción mitificadora. Indago en las razones que me llevan a relatar de ésta o de otra manera, para preguntarme de qué forma la propia elección de dicho objeto —un fortuito viaje a Madrid emprendido por este joven artista brasileño en 1981— me autoriza a cuestionar el propio campo de conocimiento en el que se integra; quizá “reinventándolo formal y conceptualmente”, tal y

³⁹ Schwarcz, Lilia y Sterling, Heloisa, *Brasil: una biografía*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 20.

⁴⁰ Por diferentes razones, muchas empresas auto/biográficas me han servido como referencias, ya sea por sus temáticas o por las estrategias narrativas elegidas, entre las que puede destacar: Mayayo, Patricia, *Frida Kahlo: Contra el Mito*, Madrid, Cátedra, 2008; Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004; Pérez Manzanares, Julio, *Costus: You are a star, Pintura de corte (kitsch) en el Madrid de "La Movida"*, Cádiz, Editorial UCA, 2016 y Crimp, Douglas, *Op. Cit.*

como prevé Gabriele Guercio⁴¹, —aunque provisto de toda la “modestia necesaria de la teoría”, como advierte a su vez Stuart Hall—⁴².

Este cuestionamiento va parejo a un esfuerzo por engendrar una escritura que contrarreste las frecuentes acusaciones dirigidas a los formatos monográficos, considerados como carentes de objetividad y rigor científicos. Acusaciones que encuentran respaldo, por ejemplo, en los métodos sociológicos propuestos por Bourdieu. El sociólogo utiliza una metáfora de viaje —algo que resulta curiosamente oportuno para este estudio— a la hora de denunciar el acercamiento biográfico como un absurdo metodológico. Argumenta que embarcar en cualquier empresa biográfica sería como entrar en un vagón de metro sin conocer la estructura de la red, es decir, “la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones⁴³.” Desde su claro y habitual planteamiento objetivista hace hincapié en el concepto de “habitus⁴⁴” para entonces liquidar cualquier posibilidad de primacía para el individuo: las particularidades sólo son válidas porque resultan de un todo universal. De cualquier modo, es interesante observar que, en el ámbito de lo narrativo, esta posición le lleva a denunciar lo que considera un modo de “producción artificial de sentido”. Según él, tratar la vida como una historia —es más, tratarla y narrarla como un viaje, como un trayecto— supondría la connivencia con una ilusión retórica, meramente basada en la enunciación de “acontecimientos sucesivos sin otro nexo que la asociación a un ‘sujeto’, cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre⁴⁵”.

Esta puesta en jaque a la necesidad, viabilidad, centralidad o unidad del sujeto —en todo caso, sujeto circunscrito a los debates propios del siglo XX en occidente— fue emprendida por diferentes disciplinas además de la sociología, como observa Guercio. La insistente sospecha ante los estudios biográficos puede ser verificada en el rechazo promovido por los análisis formalistas del arte, por el pensamiento post-estructuralista, y por el legado intelectual de Nietzsche, Freud y Heidegger, que defendieron respectivamente —y en líneas generales— la concepción de lo inconsciente, la conceptualización del “ser” y que “Dios había muerto”, desactivando cualquier concepción metafísica de la subjetividad humana⁴⁶. En este sentido, tampoco se puede obviar el impacto de las teorías psicoanalíticas de Lacan, que al encontrar en el lenguaje el terreno propio para la invención de la historia personal de un individuo, absorbió la imaginación, creación y sublimación como mecanismos clave para esta subjetividad auto-reflexiva. Sin olvidar su hallazgo más fundamental: el que predica que el “yo” como tal solo existe mientras se funda en un inexorable reconocimiento *con* el otro, cuando se constituye *gracias* a la mirada de este otro⁴⁷. No sin razón, *grosso modo*, todo esto parece desembocar en las últimas

⁴¹ Guercio, Gabriele, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 5.

⁴² Hall, Stuart, *Op. Cit.*, p. 61

⁴³ Bourdieu, Pierre, “La ilusión biográfica”, en “Autobiografía como provocación” en *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 69, diciembre 2005, p. 127.

⁴⁴ Con ello Bourdieu se refiere a la forma en que el individuo condensa en su persona la sociedad, verificable a través de las prácticas sociales que él o ella adquieren durante su formación en sociedad: gustos, lenguaje, capacidades, valores de juicio, estructuras de opinión.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 5-12.

⁴⁷ Cf. Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en Lacan, Jacques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 99-105.

décadas, según Suely Rolnik, en un proyecto de subjetivación que sería indisociable de un “devenir-otro de nosotros mismos⁴⁸” —ya sea como herramienta contracultural o como motor del neoliberalismo—. En este constante e irrefrenable proceso, el sujeto no se entiende como una entidad fija o en discrepante con un “otro [que] es una presencia que se integra a nuestra textura sensible, convirtiéndose así en parte de nosotros mismos⁴⁹.” Concepciones de una subjetividad fracturada que se asemejan, por ejemplo, a las proposiciones de Julia Kristeva en *El extranjero en nosotros mismos* —otro de los trabajos que participan de nuestras referencias bibliográficas—⁵⁰.

Muchas otras citas podrían desautorizar el sujeto clásico de las grandes biografías: éste que se entiende como duradero e inmutable. No obstante, allí, dónde ya no es posible contar con la garantía de los firmes relatos que desprendía el “viejo” sujeto, dónde éste parece no reunir calidades estables para ser un legítimo objeto de estudio, encontramos algunas tácticas para reinventar en forma y en concepto la biografía como método historiográfico. Justo cuando Bourdieu —por volver al ejemplo inicial— manifiesta sus reservas hacia las biografías, acaba él mismo por ofrecer algunas posibles alternativas con las que podemos superar sus objeciones.

Es decir, al rechazar el método biográfico clásico, incidiendo en su ineficacia a la hora de hacer frente a la inestabilidad del “sujeto”, Bourdieu acaba dando por concluido un itinerario epistemológico que, para otros “sujetos”, apenas empezaba a arrancar. En otras palabras, el matiz que van a proveer los estudios feministas y postcoloniales, coincide con la crítica hacia la biografía en tanto negación de un sujeto unívoco; no obstante, en absoluto van a conformarse con el cese de la narrativa. No al menos cuando un conjunto variopinto de cuerpos, clases socio-económicas o identidades étnicas, sexuales y de género, por fin, se ven con la capacidad de agencia para manipular, manosear y manufacturar narrativas históricas⁵¹, tal y como señala Nelly Richard.

A través de esta expansión y reorientación de la noción de “sujeto”, se rompe la creencia en “una sola norma humana, una norma universal, histórica y sin sexo, sin clase o raza”, porque al final se revela más bien como “claramente masculina, clase media y blanca⁵²”, como señalaba, a su vez, Lise Vogel a inicios de los setenta. Así, enfrentadas a esta deliberada agenda política, las grandes narrativas del arte occidental son cuestionadas: mediante la experiencia y el estudio de testimonios biográficos se descubre que la versión oficial de la realidad no era la natural o universal. Y que si antes las subjetividades desestimadas deberían contentarse con ser ignoradas o, en el mejor de los casos, analizadas por los detentores del discurso, ahora empezaban a ser plenos sujetos de enunciación, hablando por sí mismas⁵³ y demandando, como preveían los estudios de la subalternidad, una atención no solo a sus verdades particulares sino también una

⁴⁸ Rolnik, Suely, *Cartografía Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, Porto Alegre, Editora UFRGS, 2014, p. 18. [La traducción es mía.]

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 12-18. [La traducción es mía.]

⁵⁰ De diferentes modos, la autora va a decir que “vivir con el otro, con el extranjero, nos enfrenta a la posibilidad o no de *ser un otro*. No se trata simplemente, en el sentido humanista, de nuestra aptitud en aceptar el otro, pero de *estar en su lugar* — lo que equivale a pensar sobre sí y a hacerse otro para sí mismo”, véase: Kristeva, Julia, *Estrangeiros para nos mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 21.

⁵¹ Cf. Richard, Nelly, “Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The misalignments and realignments of Cultural Power” en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, p. 260 - 269.

⁵² Vogel, Lise, “Fine Arts and Feminism: the Awakening Conscience”, *Feminist Studies*, 2, 1974, p. 3.

⁵³ Fisher, Jean, “Some thoughts on ‘contaminations’ en *Third Text*, v. 9, n° 32, 1995, p. 5. [La traducción es mía.]

revisión de los protocolos de producción de conocimiento. Pues, como fue denunciado por Gayatri Spivak, incluso en los sectores más progresistas de la intelectualidad euro-estadounidense, se “valoriza la experiencia concreta del oprimido”, en tanto que este “otro” del pensamiento occidental —inventado a medida de occidente— no desafíe la autoridad “[d]el papel histórico del intelectual⁵⁴.” Una vez abolida la supremacía del enunciador omnisciente y omnipresente, cualquier creencia ciega en un conocimiento que se impone como absoluto, quedando por ello anulada.

Si esto es así, al final ¿qué clase de relato genera un método que pretende atribuir a la subjetividad un valor de conocimiento? Claro está que lo biográfico se arriesga al descrédito al radicarse en la “flexibilización” de ciertos preceptos objetivos. Como cuando, en su proceso de fabricación de conocimiento, se estructura en una “interacción en presencia, mediática o de escritura”⁵⁵, como sostiene Leonor Arfuch. Además, como se ha señalado, es susceptible a la acción de diversos mecanismos de manipulación, en una interacción entre observador y observado mucho más cercana y mucho menos controlable que en los métodos más protocolarios⁵⁶. Invariablemente, el sujeto biografiado es un estímulo para que su biógrafo se comprometa con la “finitud abierta” latente en su vida y en su obra⁵⁷, en una trama abierta a negociaciones de significados y a diferentes posibilidades de estrategias representativas.

Habitando esa indeterminación múltiple, las biografías actúan desde enfoques dinámicos, como un territorio privilegiado para la experimentación científica. Todo aquello que pueda haber sido considerado “promiscuo”, a partir de las últimas décadas del siglo XX parece apuntar a una actualizada pertinencia de este modo de investigar. Como bien señala François Dosse, dicha pertinencia estaría avalada por la renovada atracción hacia los casos de estudio; la puesta en duda de los rígidos enfoques mecánicos de interpretación; el cuestionamiento del lugar de la acción personal y colectiva; los debates sobre el sujeto, la identidad, la singularidad, la diversidad y la representatividad en la historia política; además de los avances de la narratología, de la historia social y de los estudios sobre las intrincadas relaciones entre ficción y ciencia⁵⁸.

Además, instalados en dicha indeterminación, aquél que firma el texto y aquél sobre el que se escribe terminan siendo partícipes de un relato dialógico, de una producción de conocimiento relacional. Aproximándose al “devenir-otro” observado por Rolnik, “la escritura biográfica está muy cerca de ese movimiento hacia el otro y de la alteración del yo hacia la construcción de un sí mismo convertido en otro⁵⁹”, como sostiene Dosse. En la imposibilidad de reconstruir con minuciosidad el momento exacto del gesto que hoy se pretende analizar como historia, Schwarcz y Sterling abogan por la necesidad de “calzar los zapatos del muerto” —

⁵⁴ Cf. Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?” en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 275

⁵⁵ Arfuch, Leonor, *Op. Cit.*, p. 56.

⁵⁶ Ferrarotti, Franco, “Acerca de la autonomía del método biográfico” en Marinas, José Miguel y Santa María, Cristina(ed.), *La historia oral: métodos y experiencias*, Madrid, Editorial Debate, 1993, p. 128.

⁵⁷ Guercio, Gabriele, *Op. Cit.*, p. 5.

⁵⁸ Cf. Dosse, François, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

⁵⁹ *Ibid*, p. 14.

definición a su vez tomada del historiador Evaldo Cabral—. En otras palabras, defienden que es preciso

“penetrar en un tiempo que no es el nuestro, abrir puertas que no nos pertenecen, sentir a través de sentimientos de otras personas e intentar comprender la trayectoria de los protagonistas de esa biografía [...] en el tiempo que les tocó vivir [...], la determinación de vivir según las exigencias de su tiempo y no de acuerdo con las exigencias de *nuestro* tiempo⁶⁰.”

Pese a que “entre la pérdida de la propia identidad y el hecho de perder la singularidad del sujeto de la biografía, el biógrafo debe saber mantener la distancia justa⁶¹”, en este delicado proceso de reconstrucción de una subjetividad particular, uno se dividirá en dos para hablar de uno. Porque como plantea la historiadora del arte Estrella de Diego, “hay que escindirse, desposeerse, convertirse en [...] sujetos heterogéneos – contradictorios casi—⁶²”. En resumen, en parte he de convertirme en ese otro; a sabiendas de que, con algo de suerte, me convierto en un Leonilson que ya sabemos que no es Leonilson del todo, que es un Leonilson posible; el Leonilson que “merecemos”, aquél que “descubrimos, inventamos y ocupamos”.

Siendo entonces un “lugar privilegiado que reintroduce el problema del sujeto de conocimiento en el campo del saber⁶³”, el campo práctico y teórico de lo biográfico se radica en un territorio de negociación entre la amenaza subjetivista y el abrumador reduccionismo racionalizante. Sin embargo, a partir de su potencial heurístico, niega el protocolo científico basado en una evaluación binaria —correcto o incorrecto, éxito o fracaso, verdad o mentira, investigador/a o investigado/a—, y al ser aquí implementado, nos permite arriesgarnos a “pensar en forma global —suficientemente global— sin aspirar a la visión panorámica ni a la última palabra⁶⁴”, como propone James Clifford. En definitiva, el conocimiento se compromete al “riesgo” —que es, al final, justo aquello que la metodología sociológica siempre desea evitar⁶⁵—, como sostiene Ferrarotti—.

Sin embargo, tal vez sea Clifford, al preferir nombrar dicho “riesgo” como “incertidumbre lúcida⁶⁶”, el que nos permite vislumbrar una esperanza por un análisis biográfico efectivo, ya que, desde la antropología, nos autoriza a reivindicar una potencialidad crítica gestada en la naturaleza viajera de Leonilson. Ya que, una vez comprobada la capacidad de los distintos modelos biográficos en imaginar otras estrategias narrativas más allá de las concepciones humanísticas y

⁶⁰ Schwarcz, Lilia y Starling, Heloisa, *Op. Cit.*, p. 20. [La traducción es mía].

⁶¹ Dosse, François, *Op. Cit.*, p. 14.

⁶² De Diego, Estrella, *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011, pp. 43-44.

⁶³ Dosse, François, *Op. Cit.*, p. 68.

⁶⁴ Clifford, James, *Op. Cit.*, p. 23.

⁶⁵ Ferrarotti, Franco, *Op. Cit.*, p. 171.

⁶⁶ Clifford, James, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 25.

románticas, es este carácter “móvil” del artista el que permite una práctica de investigación más híbrida y fragmentaria, mucho más atenta a su capacidad de derivarnos a los dilemas de la subjetividad contemporánea. Dilemas que son la materia prima del relato biográfico de este viaje. Dilemas que nos permiten hacer justicia tanto a su trayectoria vital como al propio proyecto artístico de Leonilson. Al estar ambas —vida y obra— ligadas de forma tan íntima a su vocación como viajante, se ven “a la vez fortalecidas y limitadas por esa circunstancia”, definiendo la existencia del artista como una sugerente “residencia en viaje⁶⁷”.

Con todo, es importante aclarar que la figura del viajero, y más bien la del artista-viajero, aquí no es tomada como patrimonio exclusivo de Leonilson. Pese a que, tal y como recalca Lagnado, el brasileño recupera en clave postmoderna el mito romántico del sujeto en constante movimiento (y también en crisis con su entorno)⁶⁸, a su vez Lucy Lippard recuerda la repetida participación a lo largo de la historiografía del arte del modélico viajante, a menudo con marcadas ilusiones ilustradas:

“Los artistas siempre han viajado y provisto una lente a través de la cual el resto de nosotros miramos a nuestro alrededor. Artistas de la corte, artistas científicos, retratistas itinerantes, y más tarde expedicionarios y fotógrafos documentalistas han registrado “objetivamente” muchas de las principales excursiones e incursiones de la sociedad occidental⁶⁹.”

Sin embargo, por mucho que Leonilson sea este creador que, como marca personal, deba a sus viajes la sofisticación de su mirada y su articulación con el canon cultural internacional, y que, como observa Ana Maria Tavares, renunció para sus contemporáneos brasileños el deseable modelo del “artista en tránsito de los años 2000, de las residencias...⁷⁰”, es sobre todo un viajero que poco hereda los rasgos heroicos modernistas⁷¹. De ahí que, frente a una más variada y confusa tipología de viajeros —en la que coexisten desde exiliados, inmigrantes, peregrinos, expedicionarios, refugiados, expatriados a fugitivos, andariegos, vagabundos, mochileros y un largo etcétera— Leonilson no puede escapar de las vicisitudes de su propio tiempo: es ante todo, un turista. Pese a que sus intenciones fuesen altamente culturales y, en gran medida, asentadas sobre algunos privilegios propios de un joven de clase media, su condición como viajero turístico es similar a la de una multitud que se despliega por el globo sedienta por experiencias —marcando así una radical discrepancia con otros y otras que se mueven en régimen de necesidad, obligación o sumisión—. Incluso cuando emplea una mirada anacrónica en su romanticismo, y experimenta el vértigo ante un vasto e inaprensible mundo, este mundo es uno donde perderse es algo muy improbable. Su desasosiego por los traslados y

⁶⁷ Ibid, p. 12.

⁶⁸ Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 46.

⁶⁹ Lippard, Lucy, *On the Beaten Track: tourism, art and place*, Nueva York, The New Press, 1999, p. 4 [La traducción es mía]

⁷⁰ Extracto de conversación con Ana Maria Tavares el 23 de junio de 2016.

⁷¹ Asumo el término “modernista” con la connotación utilizada por Kaplan, Caren, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham/Londres, Duke University Press, 2005, pp. 27-64.

su inquietud ante las distancias se justifican más bien porque le conducen a un impasse, a un hesitar frente a la decisión de su próximo destino, ya que son múltiples los placeres à *la carte* ofrecidos en la dimensión espacio-temporal comprimida, fabricada y reseñada por la “posmodernidad” de aquellos años⁷².

Por otro lado, en lo que concierne a la metodología de investigación de esta tesis, es imprescindible subrayar que esta figura tan denostada —el turista— es la que aquí nos permite, en primera instancia, concebir la singular subjetividad de Leonilson. Aún más si recordamos que en el pionero estudio de autoría de Dean MacCanell, la figura del “turista” ha sido alzada a la condición de modelo por excelencia de la dimensión subjetiva del “hombre-moderno-en-general⁷³”. Algo que está en interlocución con lo que Rolnik define como la política de subjetivación contemporánea, resultante del impacto del “cognitariado” sobre nuestros cuerpos y mentes. Dice:

“Disponemos todos de una subjetividad flexible, experimental y procesal y nuestra fuerza de creación en su libertad de experimentación no sólo es bien percibida y recibida, sino que es incluso celebrada y frecuentemente glorificada. [...] El capitalismo cognitivo, inventado justamente como salida de la crisis provocada por los movimientos de aquellos años [años setenta], se apropió de la potencia de creación que entonces se emancipaba en la vida social, para colocarla, de hecho, en el poder. Sin embargo, todos sabemos que se trata de una operación perversa, cuyo objetivo es el de hacer de esta potencia el principal combustible de su insaciable hipermáquina de producción y acumulación de capital⁷⁴.”

Esta aseveración enmarca el actual régimen de producción de subjetividad y nos permite comprender de qué maneras el “turista” se convierte en un avatar de la lógica neoliberal. John Urry, centrado en lo que vendría a ser “la mirada del turista”, expande los planteamientos de McCannell al defender que, queramos o no, todos acabamos siendo casi siempre turistas⁷⁵. Ya que, de forma voluntaria o no, seríamos partícipes de una experiencia de mundo que se pretende —o se simula— cada vez más próxima a la industria masiva del ocio. Experiencia que, asentada en una lógica cercana a la colonial, es un agente crucial de “la forma más pura de capitalismo de cuantas han existido, comportando una ampliación prodigiosa del capital hasta territorios antes no mercantilizados”, siguiendo la definición que hace Frederic Jameson de la “fase del capital

⁷² Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pp. 314- 339.

⁷³ MacCanell, Dean, *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003, p. 3.

⁷⁴ Rolnik, Suely, *Op. Cit.*, p. 18. [La traducción es mía.]

⁷⁵ Urry, John, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres / Newbury Park / Nueva Delhi, SAGE Publications, 1990, p.82 y MacCanell, Dean. *Op. Cit.*, p. 14. Opiniones similares a las de los sociólogos desde el mundo del arte pueden ser encontradas, por ejemplo, en Lippard, Lucy, *Op. Cit.*; a su vez, Estrella de Diego apuesta por la visión contraria, reivindicando formas más críticas de viajes en De Diego, Estrella, *Rincones de postales: turismo y hospitalidad*, Madrid, Cátedra, 2014. James Clifford se acerca a esta última postura al alertar la importancia de que “no hagamos del margen un nuevo centro ('nosotros' somos todos viajeros)” en Clifford, James, *Op. Cit.*, p. 38.

multinacional⁷⁶”. No sin razón, Urry defiende que “la mirada turística es parte intrínseca de la experiencia contemporánea, de la postmodernidad⁷⁷” —porque, al aparentar ser anti-dogmática, no-jerárquica, guiada por el placer y sin fronteras, no deja de comprobar la vigencia de un violento proceso de aniquilación de las diferencias y de la instrumentalización de lo sensible, marcado por la reproducción de históricas y asimétricas relaciones de poder—.

En consecuencia, a menudo el turista acaba siendo resumido en su condición de sujeto inocuo y alienado, que se realiza mediante la asimilación distraída del mundo —en oposición a la contemplación—, la búsqueda incesante de lo auténtico —que acaba por concluirse en el consumo de lo *kitsch*— y el deseo por las experiencias únicas y espectaculares —que se realizan mediante artefactos sumamente anti-auráticos—. Sin embargo, análisis como las de David Crouch reivindican cierta autonomía psicológica para el turista, ya que mediante su experiencia e imaginario visual, él o ella encontrarían en el turismo una “práctica sensual y expresiva”, sostenida por su capacidad individual y subjetiva de desear y seducir, antes que su sumisión a valores preconcebidos por un sistema externo⁷⁸. Clifford indaga en la capacidad de estas personas en tránsito por atribuir renovados significados a la “diferencia humana establecida en el desplazamiento, a la abigarrada mezcla de experiencias culturales, a las estructuras y posibilidades de un mundo cada vez más conectado pero no homogéneo⁷⁹.” A fin de cuentas, ¿podría ser el turista un modelo subjetivo disidente? ¿Podría la dimensión subjetiva del turista proveernos categorías críticas que hagan emerger prácticas y teorías con las que trastocar la pretendida homogeneidad de las experiencias históricas y, por ende, las formas acomodadas de narrarlas?. Y si, como explica Clifford, “los viajes y los contactos son situaciones cruciales para una modernidad que aún no ha terminado de configurarse⁸⁰”, al analizar este Leonilson que habita el desplazamiento “São Paulo-Madrid”, ¿en él puedo pretender encontrar un insospechado agente de una “modernidad” que todavía está por hacerse?

No obstante, por esta lógica postmoderna no solo viajan cuerpos y bienes, sino también ideas, idearios, nociones e identidades acaban siendo artículos de un voraz intercambio transnacional. De manera curiosa Lippard considera reducido el número de artistas que se han enfrentado a la cara más sugerente y prolífica de la pulsión viajera actual: es decir, el debate sobre el “embriagador torbellino de mestizaje cultural, signos mezclados, códigos disyuntivos, simulacros de autenticidad, desterritorialización, y otros temas de moda.⁸¹” También Kristeva va a relacionar el gusto por la experiencia cosmopolita como algo intrínseco y casi exclusivo a la vida de los artistas, o como mucho a unos *happy few* que encuentran en esta extrañeza —es decir, en este existir “sin ninguna fijación”— “un arte de vivir”⁸². Frente a este alegado desinterés, elitismo

⁷⁶ Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 81.

⁷⁷ Urry, John, *Op. Cit.*, p. 82. [La traducción es mía]

⁷⁸ Cf. Crouch, David, “Flirting with space: Tourism geographies as sensuous/expressive practice” en Cartier, Carolyn y Lew, Alan A, *Seductions of place. Geographical perspectives on globalization and touristed landscapes*, Nueva York/Londres, Routledge, 2005, pp.23-35.

⁷⁹ Clifford, James, *Op. Cit.*, p. 12.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Lippard, Lucy, *Op. Cit.*, p. 4.

⁸² Kristeva, Julia. *Op. Cit.*, p. 44. [La traducción es mía.]

o excepcionalidad de los artistas ante el fenómeno de los viajes durante el último siglo, y en su límite, del turismo global —visión con la que el presente estudio discrepa, vista la multitud y diversidad de prácticas artísticas relacionadas con este debate, entre las que Leonilson es solamente un ínfimo ejemplo— me remito a la cuestión de Alicia Fuentes Vega: “¿No será la historiografía y crítica de arte, más que los propios artistas, la que ha ignorado el factor del turismo en su análisis de ciertas obras?⁸³”

En todo caso, a raíz de esta pregunta, podemos regresar a la apreciación del *status* de lo biográfico en la humanidad desarrollada por Ferraroti y a aquello que encarna dicho método: el “riesgo”. A fin de cuentas, las suspicacias y los temores por él expuestos, se manifiestan también aquí. ¿Cómo instaurar un método riguroso, que consolide saberes comprobados, sobre un objeto en constante tránsito? En esta ambición por biografar un viaje, ¿es posible fabricar un relato global coherente, cuando se concibe la realidad histórica como una serie inconclusa de encuentros?⁸⁴ Aparte de la sospecha hacia la efectividad y solidez del método biográfico, aquí se añade el habitual descrédito hacia la figura del “turista”, tan ligada a unos caracteres de extrema inestabilidad, marcada frivolidad y una acusada actitud acrítica. Si bien es cierto que, como analiza De Diego, en su mayoría, los turistas solamente viajan porque tienen como final asegurado el volver sanos y salvos a casa —a lo conocido, a lo familiar, a lo controlable—⁸⁵, habría al menos que preguntarnos ¿qué clase de “riesgo” es éste que podría conllevar un sujeto tan dócil y sometido a los deseos del mercado? ¿Por qué supondría un problema para la narrativa historiográfica pasar del paradigma del artista viajero modernista —elevado, culto, aventurero y consciente de su importancia histórica— a un quebradizo escenario de artistas “turistas”? Si, como dice Lippard, son los artistas los que nos enseñan renovadas formas de mirar al mundo, ¿qué singularidad creativa residiría en la mirada de Leonilson? Es más, ¿puede haber algo de “riesgo” en cómo ve Leonilson todo lo que le rodea? En definitiva, ¿quién teme al turista?

Incido en que incluso en los principales análisis sobre Leonilson, su inclinación hacia los frecuentes traslados fue tomada, de forma acertada, como signo de su extrema inclusión en los flujos internacionales de la década de los ochenta y noventa. Además de ser la prueba de la brillantez de su dimensión poética, puesto que a partir de ellos el artista confeccionó sus discursos nostálgicos, basados en viajes irrepetibles, en distancias imposibles y en un juego irreconciliable entre presencias y ausencias. Muy a pesar de ello, todo esto que podría ser enmarcado como un mero discurso sentimental, viene a ser también aquello que puede introducirnos al carácter rebelde, insumiso y amenazante de la mirada subjetiva de Leonilson. O al menos, así debería ser considerado en este estudio. Pues, la “mirada del turista”, tal y como asegura Urry, es una que, pese a las apariencias y a su supuesta superficialidad, emplea la “diferencia para interrogar lo normal⁸⁶.” Es la que trastocando cualquier parámetro acostumbrado

⁸³ Fuentes Vega, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 88.

⁸⁴ Cf. Clifford, James, *Op. Cit.* p. 25

⁸⁵ Cf. De Diego, *Op. Cit.*

⁸⁶ Urry, John, *Op. Cit.*, p. 2. [La traducción es mía]

—a veces incluso de manera inconsciente e involuntaria— acaba aportando interpretaciones inusuales sobre lo trivial. Si como “sujeto de la diferencia” el turista contribuye a estallar la noción del “uno-mismo-como-verdad”, cuando se alía a la calidad de “extranjero”⁸⁷ adquiere la potencialidad de todo aquello que es extraño y que, al no poder ser absorbido del todo por la norma, invalida y planta cara al orden anterior. Pues como describe Kristeva,

“[l]a animosidad suscitada por el extranjero, o al menos la irritación (“¿Qué haces aquí?” “¡Aquí no es tu lugar!”) poco le sorprenden. Con gusto él siente una cierta admiración hacia los que le acogieron, porque en general cree que ellos son superiores, ya sea material, política o socialmente. A la vez no deja de juzgarlos un poco limitados, *ciegos*. Pues sus anfitriones despectivos no poseen la distancia que él posee, para verse y para verlos. El extranjero se hace más fuerte con este intervalo que le separa de los otros y de sí mismo, dándole un sentimiento altivo, no por poseer la verdad, pero por relativizarse a sí mismo y a los demás, cuando estos se encuentran en las garras de la rutina de la monovalencia. Los otros tal vez posean cosas, pero el extranjero sabe que él es el único que tiene una biografía, es decir, una vida hecha de pruebas. Nada como catástrofes o aventuras (pese a que tanto unas como otras puedan ocurrir), simplemente una vida dónde los actos son acontecimientos, porque implican elecciones, sorpresas, rupturas, adaptaciones o estrategias, sin rutina o reposo. A los *ojos del extranjero*, los que no lo son no tienen vida ninguna: mal existen, sean espléndidos o mediocres, están fuera de la carrera y, por lo tanto, son casi ya cuerpos sin vida.”⁸⁸

De este modo, este Leonilson turista —que oscila entre ser un sujeto legítimo del capitalismo avanzado y un inquietante portador de “extrañezas”— solo desprende su potencia disidente cuando logra liberar su naturaleza “turística” de “una historia de significados y prácticas europeas, literarias, masculinas, burguesas, científicas, heroicas, recreativas”⁸⁹. Potencia disidente que es la reserva de su capacidad en romper con los marcadores clásicos y los (pre)juicios propios de los relatos de viaje hegemónicos y homonegeneizantes. Pese a que, cuando recuerda su infancia, acabe asumiendo un lugar de enunciación normativo occidental — como cuando dice que “nunca leía revistas de arte, lo que me gustaba leer eran las historias de indios, de la Oceanía y todo oriente”—⁹⁰, durante sus viajes el brasileño se enfrentó continuamente a sus propias marcas sociales de la diferencia: se descubre como el “otro” que

⁸⁷ Además de la acepción provista por Kristeva, podemos considerar también las propuestas de Sennet, Richard, “El extranjero”, en *Punto de Vista*, n° 51, Buenos Aires, abril de 1995, pp. 38-48 y Boym, Svetlana. “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky” en *Poetics Today: Creativity and Exile: European/American Perspectives II*, v. 17, n° 4, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 511-530.

⁸⁸ Kristeva, Julio. *Op. Cit.*, pp. 14-15. [La traducción y las cursivas son mías.]

⁸⁹ Clifford, James. *Op. Cit.*, p. 48.

⁹⁰ Coutinho, Wilson. “Leonilson: A alegria como realidade da pintura” en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de Mayo de 1983.

antes solo habitaba los libros y los cuerpos ajenos y lejanos. En *frescoe ulisses* son múltiples los registros de situaciones en las que se ve como un “cuerpo extraño” dentro de un orden excluyente. Como cuando llega al aeropuerto de Nueva York en 21 de noviembre de 1990 y se siente un individuo bajo sospecha, visto el trato inquisidor de la policía ante él y su equipaje, como si fuera un “terrorista”⁹¹. O cuando, caminando por las calles de Chicago el 15 de mayo de 1991, llega a una auto-definición, gestada y erigida sobre el territorio movedizo de su identidad fragmentaria, repleta de intersecciones, prejuicios y contradicciones, en una sempiterna negociación:

“yo ando aquí por las calles y no soy hispano por ejemplo
no soy negro eee
No soy armenio
Yo soy brasileño que es una mezcla pero es una cosa sin
identidad yo
A veces yo no sé cual es mi identidad
No sé tampoco si es necesario esto
[...]
Yo vivo en São Paulo y no soy paulistano pero actúo
como un paulistano yooo crecí allí fui educado allí eee yo
vengo para aquí para los Estados Unidos yo voy para
europa y no soy un europeo no soy un americano no soy
francés ni holandés ni alemán ni italiano ni inglés pero
tampoco no soy no lo sé yo soy diferente de las otras
personas que no son de esos lugares ¿no es así? En Nueva
York por ejemplo
Yo no me identifico con nada porque
Yo no soy hispano
No soy negro eee
Pero tampoco soy blanco pausa
Todo bien parece que soy transparente en el medio de
esto todo
Es guay pausa pero por ejemplo yo gemido yo no soy un marica
cierto
No soy una reina así una queen yooo
yo soy mmmm yo soy un hombre
Me gusta yo estoy seguro de mi masculinidad yo no
tengo ningún problema con esto eeee
Yo gemido yo no yo no tengo dudas de mi masculinidad
yo actúo como un cara normal tal normal así ahora

⁹¹ Extraído del manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 47. [La traducción es mía.]

Yo no soy mmmm un hombre standard vale yo no
 Me gustan los chicos así
 Yo vejo un chico guapo pasar y me quedo loco así pausa
 Eee ts a veces parece que yo estoy siempre en medio de
 las cosas
 Eee yo soy tan inseguro yo yo no creo no creo no sé yo soy
 muy inseguro apaga⁹²”

Como hemos visto antes, quizá no haya nada que suponga un “riesgo” mayor para las ciencias que admitir la propia incertidumbre, asumir que, al igual que Leonilson, se es “muy inseguro”. Sin embargo, en una ocasión en principal tan banal como la de un simple turista deambulando por una ciudad extranjera, descubriéndose “en la diferencia” con lo que encuentra por el camino, podemos comprobar que mediante la atención a lo particular —es decir, a su singularidad subjetiva— acabamos accediendo a lo general —por ejemplo, al debate identitario flamante de los años noventa—. Éstas y tantas otras situaciones vividas por nuestro turista acaban autorizándonos a confiar en su habilidad en retar la mirada *ciega*, según la definición de Kristeva, la perspectiva de los que se mantienen fijos en sus casas, o de los que, incluso cuando viajan, siguen limitados a sus creencias. Porque, si el fenómeno del turismo tiene innegables proporciones masivas, habrá que conceder cierto valor a aquellos y aquellas que, con perspicacia, hacen del turismo un proyecto biográfico propio y que, sobre todo, mientras se desplazan van trastocando además los discursos autoritarios gestados desde la propia “diferencia”; discursos que reconocen la existencia del otro, pero a la vez determinan sus límites y su lugar de inscripción.

De ahí que Leonilson como individuo en tránsito, como sujeto “extraño”, como turista portador del “riesgo”, se convierte en una figura crítica cuya lógica pretende atravesar todo este texto —y contra todo pronóstico, es desde su fluidez e imprecisión desde donde se defenderá la consistencia argumentativa de esta investigación—. En primer lugar porque opera como un ente aglutinador de las diferentes disciplinas y campos de estudios aquí empleados (tales como la historia del arte, además de la sociología, antropología, geografía, entre otras, siempre relativizadas por la aportación de las teorías feministas, *queer*, los estudios latinoamericanos, de turismo y de movilidad). Pero también porque me permite diseñar un retrato histórico más complejo de Leonilson, además de evidenciar la capacidad de agencia de sociedades e individuos “marginales”, “periféricos”, “subalternos” y “raros” para crear lenguaje y subvertir sistemas de conocimiento. Porque, como advierte Richard, cualquier discurso “postmodernizante” solo es válido en tanto “herramienta decolonial”, que haga patente que los invasivos relatos dictados por las dinámicas económicas de occidente siempre son fracturados y “re-leídos” por las contradicciones y complejidades de los factores locales⁹³. O como refuerza la

⁹² *Ibid.*, p. 62 [La traducción es mía.]

⁹³ Tal y como muchos teóricos y analistas latinoamericanos defienden, la cultura de Latino América ofrecía manifestaciones y protocolos que adelantaban y prefiguraban el modelo “postmodernista” legitimado desde los centros euro-norteamericanos. Véase: Richard, Nelly, *Op. Cit.* y Forster, Ricardo, “Dialogue along the margins” en Mesquita, Ivo (ed.), *American Visions/Visiones de las Americas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York, Allworth Pr, 1994.

perspectiva de Lina Meruane en su ensayo *Viajes Virales*, el Leonilson sobre el que centramos nuestra atención —éste que en principio, solo es un joven turista ilusionado con la idea de “hacer Europa”— estaría desde entonces integrado a la propia historia de nociones como “grupo de ‘riesgo’”, “comportamiento de ‘riesgo’ ” y “prácticas de ‘riesgo’ ”. Pues, como homosexual masculino, por un brevísimo momento, Leonilson y tantos otros encarnaron un ideal de la cultura contemporánea —que con extrema habilidad procesan la “diferencia” como un artículo de consumo— aproximándose a la condición de “turistas universales⁹⁴”; privilegios que no tardarían en ser arrollados por la crisis del sida, que engendró la identificación de “estos hombres sospechosos” con la repetida y amenazadora “figura del desplazado, del que no pertenece, del extraño, del extranjero⁹⁵.” En definitiva, desde muchos puntos de vista, mediante sus cuerpos y experiencias “seropositivas” personificaron una incómoda contra-cara de la globalización⁹⁶.

Como clara consecuencia de la estratégica elección por biografar y reivindicar Leonilson como un turista de “riesgo”, este relato histórico es indisociable del uso y formulación de las metáforas propias del viaje. Pues las metáforas permiten un beneficioso proceso experimental, que al dafr lugar a una creativa traslación de términos de un dominio a otro —tal y como sugiere Carolyn Korsmeyer—, conforman prácticas, diagnostican, divulgan y denuncian (pre)juicios y, por tanto, configuran no solo el mundo presente como también otros posibles mundos⁹⁷. En otras palabras, a través de las metáforas de viaje nos enmarcamos en un contexto semántico similar a la propia obra de Leonilson, pero sobre todo cumplimos con los intereses y objetivos cruciales de esta escritura: examinar cómo se han configurado los relatos previos enfocados en la carrera de Leonilson para entonces proponer otros posibles.

Además, si asumimos la acepción etimológica de “metáfora” —que contiene la idea de movilidad al tener en su origen griego la unión de *metastás* (más allá o después de) y *phorein* (pasar o llevar)—⁹⁸ nos instalamos de manera aún más drástica en la idea de la producción de conocimiento en un régimen de movimiento. Algo que también presume Clifford, cuando propone que la producción intelectual se asemeja más bien a un “itinerario antes que a un espacio con fronteras: una serie de encuentros y traducciones⁹⁹.” Traducciones que hacen inteligibles conceptos opacos a través de comparaciones con elementos familiares, pero que solo pueden promover equivalencias no del todo perfectas. Porque como explica Clifford,

“utilizar conceptos comparativos de forma localizada significa tomar conciencia, siempre tardía, de los límites, los significados sedimentales, las tendencias a pulir las diversidades¹⁰⁰.”

⁹⁴ Meruane, Lina. *Op. Cit.*, p. 169.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷ Cf. Korsmeyer, Carolyn, *El sentido del gusto: Comida, estética y filosofía*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 64.

⁹⁸ Cf. Nota al pie n° 10 en Meruane, Lina, *Op. Cit.*, p. 24.

⁹⁹ Clifford, James, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Pese a ello, se abre al “riesgo”, a sabiendas de que al trabajar sobre lo específico, uno no puede ansiar significados globales y concluyentes. Pues, sostiene Mieke Bal que, como si de un viaje se tratara, la labor investigadora siempre supone un “beneficio, al tiempo que una pérdida o un peligro¹⁰¹.”

Por eso, sin desear convenir con un relativismo hedonista tan central en los relatos culturales neoliberales, me propongo a enfrentar este caso de estudio a través de una postura metodológica asentada sobre puntos de referencias, lugares de enunciación, objetos de estudio y sujetos de la investigación cambiantes e intercambiables. Algo similar a cuando, confinado en un vagón de tren que cubría el trayecto Barcelona-Cerbere el 13 de diciembre de 1981 —casi al término del periodo de su estancia en España—, también está Leonilson escribiendo y perdiendo países, viajando y perdiendo teorías. Mientras disfruta de este espacio que es tan propio del extranjero —“un tren en marcha, un avión en pleno vuelo, la propia transición que excluye la parada¹⁰²”, como define Kristeva— en su cuaderno de viaje el joven deja constancia de esta “nada” convertida en evento reseñable, de la cotidianidad “turistificada”:

“Ahora en este segundo tren destino Cerbere
con mi walkman y Joni Mitchell en el oído
construí una especie de bunker entre yo y el tren
y me quedo aquí mirando todo y todo me mira
no sé si estoy con esa manía de decir y desdecir
y escribir raro pese a que yo no lo sea
pero sé que sí.¹⁰³”

En lo que se podría interpretar como una perspectiva apartada, desde la que parece todo puede ser observado, Leonilson encarnaría la “metáfora de la distancia que deberíamos tomar en relación a nosotros mismos” —que, como defiende otra vez Kristeva, es inherente a la perspicacia de un viajero-hecho-filósofo¹⁰⁴—. Sin embargo el artista ya parece consciente del estatuto dialógico de la mirada, sobre el que tanto han insistido los estudios culturales de las últimas décadas. Por eso, más allá de emplear su mirada “extraña” de artista sobre el entorno común — para devolver sensaciones a la vida misma, reinventando el mundo al hacerlo más “artístico”— Leonilson sabe que, como ningún otro artista, turista o investigador, tampoco él puede tener total control sobre el proceso visual y sus cadenas de significados. Porque como bien refleja en su poema, mirar no es un acto seguro, inocente y unidireccional: al mirar hacia todo, este “todo” siempre nos mira de vuelta. De este modo, no sorprende que podamos entender la “mirada del turista” que propone Urry como una reafirmación de su condición como

¹⁰¹ Cf. Bal, Mieke, *Op. Cit.*, p. 10-20.

¹⁰² Kristeva, Julia. *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁰³ Extraído del cuaderno de viajes de 1981, conservado en el Projeto Leonilson. Entrada fechada el 13 de diciembre de 1981 a las 19h, como indica la inscripción del propio artista. [La traducción y las cursivas son mías.]

¹⁰⁴ Kristeva, Julia. *Op. Cit.*, p. 140.

portador del “riesgo” —aún más si tenemos en cuenta lo “raro” e impreciso que se auto-delata Leonilson en dicho poema—. Pero más bien porque se revela como algo que decididamente flirtea con lo que Rolnik denomina “mirada vibrátil”: esta mirada que “no es la que habla sobre las mutaciones vividas [...], sino aquella que se construye juntamente *con* ellas y como *parte* de ellas¹⁰⁵”.

Por esto, casi a modo de breve comentario, debo admitir que al “calzar los zapatos del muerto”, en considerable medida el muerto también me acaba calzando a mí. Al final, cuando en este análisis biográfico intento seguir los pasos dados por este Leonilson —este Leonilson que me mira mientras le devuelvo la mirada—, me percató que es él también, al igual que yo, un sujeto migrante, extranjero, “extraño”, que decide a los veinticuatro años recorrer la distancia entre São Paulo y Madrid. En el intento de escribir sobre un otro, es inevitable hablar desde mí mismo —“cuando ya ese ‘mí mismo’ no es ‘sí mismo’”, alertaría Roland Barthes desde su inusual autobiografía—¹⁰⁶. Este autobiográfico habla a través de las fisuras de lo biográfico, empapando incluso lo historiográfico: es como mínimo curioso lanzarme a escribir una biografía y verme obligado a asumir que, al contar un pedazo de la vida de Leonilson, cuento tan solo la fracción de su vida que cabe en mi relato, tal vez solo aquello que me corresponde a mí contar —confiando en lo que diría Hall sobre lo autobiográfico: es el menos autoritario de los discursos¹⁰⁷—. Pero sobre todo, cuento aquello que él puede contar de mí mientras intercambiamos y seguimos nuestras miradas “turísticas”, “raras”, “extranjeras” y “vibrátiles”. Mientras nos vamos conociendo en una incontestable práctica de “riesgo”.

¹⁰⁵ Rolnik, Suely. *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁰⁶ Barthes, Roland, *Op. Cit.*, p. 224.

¹⁰⁷ Hall, Stuart, *Op. Cit.*, p. 51.

3. Sin billete de vuelta: São Paulo - Madrid, 1981



Nueva York-España. Sin billete de vuelta.

Sólo de venida. Para quedarse aquí.
El 9 de Septiembre de 1981, el Guernica de Picasso subió
al Boeing 747 "Jumbo" que cubre el trayecto Nueva York-España.
El Guernica hizo su último vuelo. En un avión de Iberia,
Líneas Aéreas de España. Como un pasajero más.
Y, desde ahora, el Guernica pisa suelo español. Ha volado
por última vez como símbolo de paz entre los hombres.
Y como símbolo quedará. Porque no tiene billete de vuelta.

IBERIA
LÍNEAS AERIAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA
Usa tus alas.

ANUNCIO DE IBERIA
12 DE SEPTIEMBRE DE 1981
FUENTE: HEMEROTECA DIGITAL DE ABC

Era el 12 de septiembre de 1981. Tan sólo dos días después de que se completara el traslado del *Guernica* (1937) al Casón del Buen Retiro en Madrid desde el Museo de Arte

Moderno de Nueva York—donde se mantuvo a pedido del propio Picasso durante cuarenta y dos años—¹, un sugerente anuncio se materializaba en los periódicos españoles².

“Nueva York - España.

Sin billete de vuelta.

Sólo de venida. Para quedarse aquí.

El 9 de septiembre de 1981, el Guernica de Picasso subió al Boeing 747 “Jumbo” que cubre el trayecto Nueva York - España.

El Guernica hizo su último vuelo. En un avión de Iberia, Líneas Aéreas de España. Como un pasajero más.

Y, desde ahora, el Guernica pisa suelo español. Ha volado por última vez como símbolo de paz entre los hombres.

Y como símbolo quedará. Porque no tiene billete de vuelta.

Iberia: Usa tus alas³.”

Intercalado entre abundantes noticias y análisis sobre este hecho de obvia importancia histórica, el reclamo de Iberia —la aerolínea nacional que, con un declarado orgullo, transportó este “último exiliado español⁴”—, unía a su texto ingenioso, una reproducción de la archiconocida pintura. Una vez más el mitificado mural desplegaba su eximia autoconciencia gráfica en blanco y negro, prestándose eficazmente a su masiva reproducción mediática⁵. No obstante, ya no era ésa una reproducción como las otras; se alejaba enteramente de las que por tantos años, a pesar de

¹ Las razones de la permanencia de la obra en el museo norteamericano, tras su exhibición en la célebre exposición “Picasso: Forty Years of his Art” en 1939, pueden consultarse en: Cf. Tussel, Javier, “El Guernica y la administración española” en *Guernica ~ Legado Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pp. 32-78; Chipp, Herschel B., *El Guernica de Picasso: Historia, transformaciones, significado*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1991, pp. 156- ss. Picasso había instituido como condición de la devolución de “Guernica” al Estado Español el restablecimiento del gobierno republicano y, más tarde, en una controvertida rectificación, de las libertades democráticas en el país. José-Carlos Mainer señala que la recuperación del cuadro “significó una habilísima batalla jurídica y diplomática, además de compensaciones notables, pues la propiedad del cuadro era del Estado español (el gobierno republicano lo encargó para decorar los muros del Pabellón Español en la exposición de París de 1937), pero las disposiciones del artista incluían algunas cautelas al respecto y, al fin, la discusión se centraba sobre en qué medida la monarquía de 1980 era legítima heredera de la república que Franco destruyó.”, en Mainer José-Carlos, “La vida de la cultura” en Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos. *El aprendizaje de la Libertad 1973 - 1986: La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, p. 154.

² Se puede verificar la publicación de dicho anuncio en el periódico *ABC*, Madrid, 12 de septiembre de 1981, p. 23 y en *La Vanguardia*, Madrid, 15 de septiembre de 1981, p. 12, aunque muy probablemente, dada la envergadura de la efeméride y la popularidad de la empresa anunciante, haya sido difundido masivamente también en otras publicaciones periódicas.

³ Texto publicitario del anuncio de Iberia Líneas Aéreas de España, producido por la agencia Young & Rubicam. Llama además la atención que los publicistas de Iberia decidan nombrar el trayecto como “Nueva York – España”, en lugar de “Nueva York – Madrid”. Al determinar como destino final “España”, refuerzan la capacidad política de la referida obra de Picasso en un proceso de reconciliación nacional. Y al precisar “Nueva York” en detrimento de “Estados Unidos”, parecen querer aludir a un trayecto, deudor del capital simbólico de dicha metrópolis, y que alberga no solo la institución que cede definitivamente la pintura al Estado Español, sino que goza también durante la segunda parte del siglo XX del reconocimiento universal de su capitalidad cultural y de su proyecto moderno hegemónico.

⁴ Expresión utilizada por el entonces Ministro de Cultura, Iñigo Cavero, verificable en artículos periodísticos de la época como: “El ‘Guernica’ ya está aquí”, *La Vanguardia*, Madrid, 11 de septiembre de 1981, p. 9.

⁵ Sobre los aspectos gráficos de la obra y su vocación a ser reproducida, véase: De Diego, Estrella, “ El Guernica como icono cultural y la formación de “lo español” en Giunta, Andrea (ed.), *El Guernica de Picasso: el poder de la representación - Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires: Biblos, 2009, pp. 123-124. Sobre la masiva reproducción de la imagen del cuadro por medios técnicos, Antonio Saura comenta de manera virulenta: “Detesto al *Guernica* porque es un cartelón y porque, como sucede a todo vulgar cartelón, su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito”, Saura, Antonio, *Contra el Guernica*, Madrid, Turner, 1982, p. 7.

y debido a la represión franquista, resistieron en los cuartos y recintos más progresistas⁶. Porque en plena “Transición”⁷ era evidente que este cuadro, que tan bien se prestó a estructurar el relato moderno definido por el museo neoyorkino⁸, ahora estaba llamado a encarnar el nuevo paradigma político, social y cultural de España; o a aseverar incontestablemente que el pasado había sido por fin clausurado. “La guerra civil ha terminado”, diría —según el relato popular— Dolores Ibarurri, la Pasionaria⁹, al ver el cuadro ya instalado en Madrid. O Roland Dumas, abogado de Picasso, que añadiría que el *Guernica* había dejado “de ser una bandera política y que las heridas que lo motivaron ya se habían cicatrizado”¹⁰.

Obviamente los hechos se comprobarían mucho más complejos que los encontrados en cualquier lectura triunfalista o concluyente; aún más si contextualizamos la llegada de la obra en una intrincada trama de intereses —nacionales e internacionales, personales y públicos, políticos y culturales, financieros e históricos, reivindicativos y celebratorios—. Trama que, hasta hoy, parece aún sobrevivir en la vigencia de innumerables controversias acerca del propio cuadro, de su traslado y de sus posibles y reales ubicaciones en la España contemporánea¹¹. Sea como

⁶ Con motivo de la inauguración pública de la instalación del *Guernica* en el Casón del Buen Retiro, el diario *El País* destacaba que: “Diez años después de que se celebrara el 90º aniversario del nacimiento del llamado por algunos *pintor rojo*, las circunstancias en las que se celebra el centenario han variado, al menos formalmente. Las prohibiciones entonces de actos culturales en homenaje a Picasso, las detenciones e incluso la persecución de las obras del artista han sido sustituidas diez años después por el retorno del *Guernica* y por actos y exposiciones oficiales en memoria de Picasso.”, véase: “La exhibición pública del ‘Guernica’ coincide hoy con el centenario de Pablo Picasso” en *El País*, 25 de octubre de 1981, https://elpais.com/diario/1981/10/25/cultura/372812401_850215.html. El pintor Luis Gordillo recuerda que: “También durante esa época las familias antifranquistas colocaron su ya clásica reproducción del *Guernica* en el lugar de la *Sagrada Cena* de Leonardo; es decir, un hecho religioso.” en “Los artistas de hoy y el *Guernica*” en *El Cultural*, 31 de marzo de 2017, <https://www.elcultural.com/revista/arte/Los-artistas-de-hoy-y-el-Guernica/39435>. De manera similar, José-Carlos Mainer señala que “el *Guernica* se había hecho el emblema portátil de una España que no renunciaba a sí misma, reproducido hasta la hartura en todas las bibliotecas, despachos o salas de estar de la juventud progresista.” En Mainer José-Carlos, *Op. Cit.*, p. 154. Estrella de Diego remarca lo político que residía en el uso doméstico de esta imagen: “(...) Cuando digo que el cuadro no era ‘más que un póster’, no quiero ni mucho menos decir que no fuera un imagen política: muy al contrario. Quiero decir que su significación política era bastante ambigua en sí misma y era, en primer lugar, inmaterial. No quiero decir que las personas de mi generación no tuviéramos en cuenta las bombas del ejército nazi. Sencillamente, creo que el *Guernica* compartía la misma esencia ‘política’ que la imagen del Che —muy política en sí misma— y los posters op-art y de Vishnu —en general no considerados políticos en absoluto—. (...) Poseer esas imágenes era un acto político que terminaba por convertirse en distintivo, algo que ayudaba a las personas a reconocerse dentro de un grupo, véase: De Diego, Estrella. *Op. Cit.*, p. 124.

⁷ Utilizo el término basado en la definición desarrollada por Santos Juliá y José-Carlos Mainer, que otorga al período llamado Transición “unas fechas que, por un lado, anteceden al ‘hecho biológico’ de la muerte de Franco y concluyen con el ingreso de España en la entonces Comunidad Económica Europea, hoy Unión Europea; un acontecimiento que sucedió en vísperas del referéndum que vinculó nuestro país a la OTAN (12 de marzo de 1986) y de las segundas elecciones ganadas por el Partido Socialista con mayoría absoluta (22 de junio de 1986)”, véase: Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la Libertad 1973 - 1986: La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 11-12.

⁸ Entre los muchos ejemplos posible, dos muestras irrefutables de la centralidad que ejerció el *Guernica*, y en su límite, la figura y obra de Pablo Picasso en el proyecto museológico del centro neoyorkino, son los catálogos de la primera y de la última exposiciones que contaron con la presencia del mural, véase: Barr Jr., Alfred H. (ed.), *Picasso. Forty Years of his Art*, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1939 y Rubin, William (ed.), *Pablo Picasso, a retrospective*, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1980. En esta última publicación, el editor y comisario admite que se apresuró en producir dicha exposición pues, “una vez en España, el mural nunca más volvería a moverse de su casa en el Prado, y esta ausencia constituiría una laguna irreparable en cualquier retrospectiva futura de Picasso.”, p. 13. Para otros acercamientos a este tema, véase: Giunta, Andrea, “El *Guernica* y el extraño poder de las imágenes” en Giunta, Andrea (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación - Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009, pp. 11-21; Tussell, Genoveva, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 42-50.

⁹ Ibarurri (1895-1986) fue una política española, histórica dirigente del Partido Comunista de España. Dicha anécdota es recordada por Estrella de Diego a raíz de una referencia al reportaje de Antonio Lucas, “Y el *Guernica* entró por fin en el museo del Prado”, *El Mundo*, 10 de septiembre de 2006; véase: *ibid.*, p. 121.

¹⁰ Dumas, Roland, “La voluntad de Picasso se ha cumplido punto por punto”, *ABC*, 27 de octubre de 1981, p. 37.

¹¹ Los principales debates y controversias relativas a la obra tienen que ver con su emplazamiento. A inicios de la década de 1980, varias instituciones en diferentes ciudades españolas reclamaron su derecho por acogerla; y a comienzos de la década siguiente, destaca la polémica en relación a su traslado al Museo Reina Sofía. Todavía hoy, su permanencia en este último parece ser objeto de discordia; véase: Tussell, Javier, *Op. Cit.*, pp. 177-178; Ait Moreno, Isaac, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - 1979-1994*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 432-441; Drake, Virginia, “Miguel Zugaza: ‘El *Guernica* debería estar en el Museo del Prado’” en *XLsemanal*, 16 de julio de 2017, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170716/miguel-zugaza-guernica-deberia-estar-museo-del-prado.html>, Barrigós, Concha, “Miguel Falomir: Nunca, nunca, nunca voy a pedir el ‘Guernica’ para el Prado”, *La Vanguardia*, 21 de marzo de 2017, <http://www.lavanguardia.com/vida/20170321/421071149734/miguel-falomir-nunca-nunca-nunca-voy-a-pedir-el-guernica-para-el-prado.html>; López, Ianko, “Un hombre con una misión: retener el ‘Guernica’”, *Icon - El País*, 20 de abril de 2017, https://elpais.com/elpais/2017/04/18/icon/1492513175_612339.html.

fuere, insisto que la miniaturalización gráfica del “Cuadro Grande¹²” hecha por este anuncio no fue, en absoluto, algo repetido o fútil. Al revés: cuando miraban otra vez más la reproducción del *Guernica* acompañando al logo de Iberia, los lectores más perspicaces sabían que ya no miraban la misma “cosa”. O al menos se percataban de que ya no había porqué seguir mirándola de la misma manera. Pues, entre tantas razones posibles, cuando miraban al *Guernica* que publicitaba la empresa aérea, miraban algo que rompía con el anterior régimen de acceso al “original”. Un régimen marcado por la lógica de la carestía, asentado en la ausencia del propio cuadro —hasta aquél momento solo apaciguada de forma instantánea por una de las variadas copias—.

Pasadas tantas décadas desde su “exilio” —fuera de un país que, de hecho, nunca había estado—, esta reproducción se ofrecía como índice de un objeto que, ante todo, podría materializarse ante los ojos de cualquiera de los residentes y visitantes en Madrid. Materialización que, por supuesto, experimentaban de primera mano los incontables asistentes que formaron largas filas delante del Casón del Buen Retiro, tanto en la mañana del 10 de septiembre de 1981 —aplaudiendo la ansiada entrada del *Guernica* en ese edificio anexo al Museo del Prado¹³—, como en los días posteriores a la apertura oficial de su exposición pública el 25 de octubre de este mismo año¹⁴. Miradas expectantes por atestiguar el punto final de lo que parecía ser, tal y como anunciaba textualmente Iberia, un viaje sin retorno. Miradas de lectores que, según se insinuaba en el texto publicitario, ya no eran más rehenes de un tiempo de escasez o penuria. Al final, en esta era de abundancia, por fin había *Guernica*, había “paz entre los hombres” y había, ¿por qué no?, la posibilidad de que todos viajaran —al igual que el cuadro—, como un pasajero más, en un Boeing 747 “Jumbo”.

Y como un pasajero más, en el vuelo regular IB952¹⁵, en un compartimento de carga con climatización controlada, el *Guernica* voló desde Nueva York junto con otros viajeros en el avión “Lope de Vega”¹⁶. “Como una pluma¹⁷” aterrizó en Barajas para confirmar, en realidad, el

¹² “Operación Cuadro Grande” fue el término utilizado en la operación diplomática entre España y Estados Unidos, llevada a cabo con el máximo secreto y que hizo posible el traslado del *Guernica* a Madrid. Dicho término fue recordado por la historiadora del arte Genoveva Tussell en el Seminario “En torno a *Guernica*”, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el 18 de noviembre de 2011. Partes de su presentación – y las de sus interlocutores (Álvaro Martínez Novillo, José Lladó y Jesús Carrillo) – fueron recogidas y transcritas en: *30 años del Guernica 1981-2011 Mesa Redonda*, disponible en <http://radio.museoreinasofia.es/30-anos-guernica> y Rodríguez Marcos, Javier, “Operación Cuadro Grande” en *El País*, 19 de noviembre de 2011, https://elpais.com/diario/2011/11/19/cultura/1321657201_850215.html. Más recientemente, Tussell ha pormenorizado los aspectos de la “Operación Cuadro Grande” en Tussell, Genoveva, *El Guernica recobrado...*, p. 261, 270.

¹³ Tussell, Javier, “El *Guernica* viene al Prado” en Chipp, Herschel B., *El Guernica de Picasso: Historia, transformaciones, significado*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1991, p. 181.

¹⁴ Coincidente con el centenario del nacimiento de Pablo Picasso, la instalación de “*Guernica*” en el Casón del Buen Retiro fue la atracción máxima de las conmemoraciones, véase: *Guernica ~ Legado Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. Además, se organizaron otras importantes muestras alrededor de la efeméride, tales como “Picasso. 1881-1973” en el Museo Español de Arte Contemporáneo, “Picasso. Obra Gráfica original 1904-1971” en la Biblioteca Nacional y “Picasso y Barcelona. 1881-1981” en el Salón de Tinell, en Barcelona.

¹⁵ Cf. “El *Guernica* de Picasso llega hoy a Madrid en un vuelo regular”, *El País*, 10 de septiembre de 1981.

¹⁶ Tussell, Genoveva, *Op. Cit.*, p. 270.

¹⁷ Recuerda Álvaro Martínez-Novillo, subdirector general de Artes Plásticas entre 1989 y 1982 que “el aterrizaje en Barajas fue tan suave que pareció como si el enorme avión no fuese sino una pluma que se posara en el suelo, e inmediatamente después el comandante Juan López Durán comunicó al sorprendido pasaje que habíamos acompañado al *Guernica* en su viaje a España. La mayor parte de los pasajeros eran turistas que regresaban después de las vacaciones y que vieron, al abandonar el avión, que este se encontraba rodeado de autoridades, técnicos y vehículos, entre los que se encontraba el camión con el que las obras de Picasso serían (p. 353) llevadas al Museo del Prado, operación supervisada por nuestro compañero José María Losada, véase: Martínez-Novillo, Álvaro, “El tiempo del *Guernica*”, en Tussell, Genoveva, *Op. Cit.*, pp. 353-354. Para más informaciones sobre la participación de Iberia en el proceso de traslado de la obra a Madrid, véase: Tussell, Genoveva, *Op. Cit.*, pp. 242-278.

despegar de un período de “entusiasmo¹⁸” en la recién conquistada democracia española. Un viaje que, en efecto, no podía ser solo geográfico, sino que consistía a la vez en un ansiado acierto de reloj, en una deseada asimilación del “huso horario” de una modernidad que estaba más allá de las fronteras nacionales —y en este caso particular, del otro lado del océano—. O, como ironizaba una ácida crítica sobre la descarada apropiación publicitaria del evento, era como si el espectacular viaje del *Guernica* quisiera vender el proceso democrático y la modernización cultural al convertir “cuatro décadas de espera en sólo siete horas de viaje transatlántico¹⁹”.

Lo cierto es que el “viaje”, como campo semántico y perspectiva para el estudio de esta obra, nada tiene de elección casual. El mural, encargado a Picasso por el Gobierno de la Segunda República en 1937, era ya *per se* un experimentado viajero. Por aquél entonces, el *Guernica* había visitado diferentes países de Europa, América del Norte y del Sur²⁰, antes y durante su estancia en el museo neoyorkino. Pero sobre todo, en este viaje de “regreso” a España, dejó la capital moderna *par excellence* —desde dónde irradiaba su potencia como símbolo álgido del proyecto modernista en las artes visuales²¹— para, de manera definitiva, desplegar sobre el contexto español su comprobada capacidad actualizadora²². Algo que el propio conservador-jefe de pintura y escultura del museo neoyorkino, William Rubin, anticipó a la prensa local —instantes después de que la obra dejara de estar bajo su custodia—. Al tiempo que confirmaba el efecto transformador de este cuadro para la cultura estadounidense, preveía que

“[...] todavía [el *Guernica*] tiene un gran papel que jugar en España. Podría ser un símbolo de una especie de reconciliación nacional, ya que puede ser visto como el acto final en el cierre de la Guerra Civil. Es un regreso a casa para Picasso también; sería un cambio de actitud hacia el arte moderno. España es un país que, en relación con otras naciones

¹⁸ Aquí se utiliza el término “entusiasmo” con su carga conceptual, histórica y crítica presente en: Brea, José Luis, *Before and after the enthusiasm, 1972-1992*, Amsterdam, SDU Publishers, Contemporary Art Foundation, 1989; Guasch, Anna Maria, “El arte español en la era del entusiasmo” en *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, pp. 297-337, Albarrán Diego, Juan, “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’: notas sobre el arte español en tiempos de transición”, *Foro de Educación*, núm. 10, 2008, p. 167-184 y Marzo, Jorge Luis, “El ¿triumfo? De la ¿nueva? Pintura española de los 80” en *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Libros de la QUAM, n.º 6, 1995, pp. 126-161. María Dolores Jiménez Blanco sintetiza los principales aspectos de este período de “entusiasmo”, que ocurre en España a partir de los años setenta, principalmente a partir del fallecimiento de Franco en 1975: “Con todo, y volviendo a los setenta, el *boom* de actividades artísticas y culturales haría de Barcelona y Madrid una fiesta a la que, poco a poco, como venimos viendo, se estaba empezando a sumar la política institucional. Son los llamados “años del entusiasmo”, que se prolongarían en la primera Transición, en los que aumenta exponencialmente la actividad cultural en toda España, espolvoreada por las inquietudes y esperanzas asociadas al cambio político. Unos años en los que, insistimos, conviven el movimiento contracultural, las iniciativas comerciales, y un incipiente apoyo político e institucional, y en el que también participan centros no específicamente dedicados a las artes plásticas, como el Colegio de Arquitectos de Barcelona o el Instituto Alemán en Madrid.”, véase: Jiménez-Blanco, María Dolores, *El coleccionismo del arte en España: Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2003, p. 78.

¹⁹ Cuadras, Javier, “La Llegada de Guernica” en *Última Página*, 21 de septiembre de 1981, p. 16.

²⁰ Entre 1938 y 1981, el *Guernica* viajó a once países, principalmente en Europa y América, participando de 42 exposiciones, véase: Chipp, Herschel B., *Op. Cit.*, pp. 156- 169. Tussel, Genoveva, *Op. Cit.*, pp. 63-68. Un material imprescindible es la plataforma online “Repensar Guernica”, desarrollada por el Museo Reina Sofía, en la que se puede visualizar la documentación relacionada con diferentes traslados del cuadro en el siglo XX: “Geografía sin Límites” en *Repensar Guernica*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2017, <http://guernica.museoreinasofia.es/relato/geografia-sin-limites>

²¹ Según Andrea Giunta, al ser pacificado como icono político en el discurso modernista promovido por el museo y regentado por el comisario Alfred H. Barr Jr., el mural de Picasso hizo las veces de joya máxima del artista que transformó el siglo XX y a quien el mundo cultural inevitablemente concedía el status de héroe, véase: Giunta, Andrea. “El Guernica y el extraño poder de las imágenes” en Giunta, Andrea (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación – Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009, pp. 11-21. Para un acercamiento adicional a la recepción de la obra en Estados Unidos, véase: Tussel, Genoveva, *Op. Cit.*, pp. 42-50.

²² Destaco que este poder “modernizador” de la obra en contextos —así llamados— periféricos puede ser eficazmente verificado en su presencia en la II Bienal Internacional de São Paulo en 1953. El impacto que ejerció sobre el proyecto moderno latinoamericano, principalmente entre los artífices de una segunda oleada del modernismo brasileño puede ser visto en: Alambert, Francisco. “El Goya Vengador en el Tercer Mundo: Picasso y el Guernica en Brasil” en Giunta, Andrea, *Op. Cit.*, pp. 57 - 77.

europas, ha sentido menos el efecto del modernismo. Esto podría aniquilar simbólicamente los últimos vestigios del parroquialismo en materia de arte en España²³.”

Fue un evento de “espectacular provincianismo²⁴” como el pintor Antonio Saura definió la recepción española del cuadro de Picasso, en un breve y vehemente comentario publicado poquísimos días después de lo ocurrido. Aunque él mismo, en su célebre libelo “contra el Guernica” haya dirigido su ira contra la propia declaración de Rubin²⁵, es curioso observar que en algo acababan por coincidir: sea por lo que fuera, concluían que la propia espectacularidad del evento terminó por exponer la flagrante precariedad del sistema del arte español. Funcionó como una demostración de las claras intenciones del Estado en cerrar “finalmente el desencuentro entre las instituciones públicas españolas y la modernidad”, ya que como bien observa la historiadora María Dolores Jiménez-Blanco,

“...aquel momento señaló también aspectos oscuros, que se manifestaron en la necesidad de exponer la colosal pintura detrás de un cristal antibalas para evitar un posible atentado político, o en su instalación con vigilancia de la guardia civil y bajo los frescos de Lucas Jordán en la sala principal del Casón del Buen Retiro, dependiente del Museo del Prado, lo que subrayaba la excepcionalidad del momento político, pero también la inexistencia de un museo de arte contemporáneo que pudiese recibir el cuadro²⁶.”

Muchos de los aspectos que rodean este período de la historia española reciente y, en especial, sus derivas en la vida cultural madrileña, se abordarán más adelante. No obstante, de momento es crucial observar que en este terreno movedizo entre el provincianismo patente y la innegable aspiración cosmopolita, el arte contemporáneo jugaba un papel doblemente esencial: por un lado en la educación de una población poco familiarizada con los grandes hitos artísticos de su propio tiempo; pero sobre todo, en la proyección de una imagen renovada del país²⁷. Cuando entran por el palacio ubicado en la Calle Alfonso XIII los 1.020 kilos de las seis cajas traídas desde el MoMA —que protegían el cuadro, los bocetos y los “postscripts”²⁸— entra

²³ Glueck, Grace, “Picasso’s antiwar ‘Guernica’ quietly leaves U.S. for Spain”, *New York Times*, 10 de septiembre de 1981, p. A00001, <https://www.nytimes.com/1981/09/10/arts/picasso-s-antiwar-guernica-quietly-leaves-us-for-spain.html>

²⁴ Saura, Antonio, “Réquiem para el Guernica”, *Mundo Obrero*, n.º 143, año III, del 18 al 24 de septiembre de 1981, p. 25.

²⁵ “Detesto al director del Museo de arte Moderno de Nueva York, quien afirmó que el Guernica ‘puede borrar los últimos vestigios de parroquialismo en el arte español’” Saura, Antonio, *Contra el Guernica - Libelo*, Madrid, Turner, 1981, p. 44. Siendo el más visible crítico del momento, Saura publicó el año siguiente su explosivo texto “Contra el Guernica”, en el que denunciaba la apropiación de la pintura por los intereses económicos, culturales y mercadológicos de inicios de los ochenta. Redactó su libelo a partir de “unos cuarenta y cuatro documentos, entre artículos y recortes de prensa, sobre todo de periódicos españoles, entre el 24 de agosto de 1980 y el 9 de agosto de 1992”, según indica el editor de su segunda edición, véase: Weber-Cafilisch, Olivier, “Nota del editor” en Saura, Antonio, *Contra el Guernica*, Madrid/Ginebra/Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Archives Antonio Saura, La Central, 2009, p. 10.

²⁶ Jiménez-Blanco, María Dolores, *Op. Cit.*, p. 80.

²⁷ *Ibid*, pp. 78-79.

²⁸ Tussel, Genoveva, *Op. Cit.*, p. 270.

también, en forma de obra de arte, el peso de la extraña fuerza de un pasado convulso que, paradójicamente a partir de septiembre de 1981, se veía aliviado en su llamamiento por ser, ante todo, un potente disparador del futuro cultural inmediato del país. Seis cajas que anunciaban el fin de su “aislamiento internacional”, en palabras del historiador Francisco Calvo Serraller, pese a que no dudó en recalcar también que dicho aislamiento había durado en el terreno cultural más tiempo que en la diplomacia y economía²⁹.

Lo cierto es que el celebrado viaje “Nueva York - España” coronaba, con un cariz cultural, lo que ya se venía cociendo en lo político, social y económico desde inicios de la década anterior³⁰. No obstante, cabría pensar que, aunque bendecida por el Senado americano y legitimada por el Museo de Arte Moderno³¹, esta España todavía incierta³² pero entusiasta y optimista, recibía al *Guernica* como una indefectible moneda de cambio; un definitivo voto de confianza internacional para desarrollar un proyecto modernizador a la manera occidental. Asumiéndose como un territorio abierto a las dinámicas del capitalismo avanzado³³, el país daba muestras de que, falto de una tradición moderna hegemónica, ansiaba más bien acortar camino hacia una naciente y pujante posmodernidad³⁴.

En efecto, sería improductivo cualquier intento por definir en pocas palabras si, en el terreno artístico, el aterrizaje del *Guernica* en Madrid de veras estimuló la revisión de un pasado traumático, y si de igual manera operó como elemento propulsor para las manifestaciones culturales más avanzadas del momento. Con todo, lo más prudente sería afirmar que su

²⁹ Calvo Serraller, Francisco, “La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995”, *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Cuadernos ICO, 1996, p. 67.

³⁰ Cf. Juliá, Santos. “Cambio social y cultura política en la transición a la democracia” en Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la Libertad 1973 - 1986: La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 16-57.

³¹ Cf. Chipp, Herschel B., *Op. Cit.*, pp. 170-179 y Tussell, Genoveva, *Op. Cit.*, pp. 168-174.

³² La discusión sobre la vida política de España era central para las negociaciones de la devolución del *Guernica* al Estado Español. Considerando sobre todo que en el escenario internacional, sucesos como el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, debilitaban la confianza en este inminente proyecto democrático nacional —condición primera para la autorización del traslado del cuadro—. Además había un temor específico acerca de la reacción extremista hacia la obra, dado el atentado a la galería Theo ocurrido en 1971, contra los grabados de Picasso de la Suite Voillard, véase: Jiménez-Blanco, María Dolores, *Op. Cit.*, p. 77. Sobre del impacto el intento de golpe de estado en febrero de 1981 en la negociación del cuadro, véase: Tuseell, Javier, *Op. Cit.*, p. 184. A su vez, Santos Juliá analiza la reacción pública del período como una prueba de las inclinaciones democráticas españolas: “Algo similar ocurrió [como en el acto terrorista de finales de enero de 1977 en la calle Atocha que puso en peligro el proceso iniciado con la Ley para la Reforma Política y que congregó bajo la coordinación del PC una gran movilización pacífica de personas, simbolizando la conciliación nacional] tras el fallido intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, que tuvo al menos el efecto de acabar con el clima de desencanto que se había extendido, o eso al menos decían los periódicos, tras la promulgación de la Constitución y las dificultades del gobierno de UCD para consolidar la democracia frente a los ataques del nacionalismo radical vasco y el malestar de los sectores involucionistas de las Fuerzas Armadas. Si en enero de 1977, la reacción ciudadana ante la matanza de Atocha sirvió de apoyo al gobierno para acelerar el proceso de legalización de todos los partidos políticos, en febrero de 1981, las multitudinarias manifestaciones que siguieron al golpe abortado incrementaron definitivamente la legitimidad de la democracia y de sus instituciones, muy particularmente la de la Corona. Todavía en la ola de la afirmación de la democracia, las elecciones convocadas en octubre de 1982 volvieron a registrar un elevado nivel de participación, poniendo así fin a cualquier duda sobre el lugar que la democracia y las urnas hubieran adquirido en la cultura política de los españoles.”, en Juliá, Santos, *Op. Cit.*, p. 57. Hechos como los mencionados están presentes en la intervención de la historiadora Josefina Cuesta en el ya citado documento *30 años del Guernica 1981-2011 Mesa Redonda, Op. Cit.*, en el que compara la llegada de *Guernica* a Madrid con diversos titulares de la prensa extranjera que calificaban a España como una “democracia asediada”, “amenazada” o “laminada”, principalmente debido a la violencia de ETA y la amenaza militar.

³³ Tal y como señala Juliá, “la estructura de clases de la sociedad española era ya, [a mediados de los ochenta], la propia de las sociedades capitalistas “avanzadas”, con una agricultura industrializada, fuerte desarrollo de la industria y los servicios y plena integración en los mercados internacionales, y no, como hasta los años cincuenta, la de una sociedad capitalista de base agraria, débil desarrollo industrial y mercados autárquicos o protegidos.”, véase Juliá, Santos, *Op. Cit.*, p. 70. En este sentido, tomando como cierta la aseveración de Fredric Jameson de que “toda posición pos modernista en el ámbito de la cultura (...) es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual”, es crucial observar que no todo lo que concierne a este sonado viaje “Nueva York – España” respondió exclusivamente a intereses público-estatales (Jameson, Fredric, *Op. Cit.* pp. 13-14). Un entramado de intereses e inversiones particulares se hacían implícitamente presentes en el contexto de la entrega del *Guernica*, especialmente los de los Rockefeller (una de las familias fundadoras del MoMA que entonces inauguraba una sucursal española del Chase Manhattan Bank) y de William S. Paley (presidente del patronato de dicho museo, creador de la CBS y que planeaba abrir en España una cadena televisiva privada). Dichos datos fueron confirmados por el exdiplomático, exministro y primer presidente del patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, José Lladó. Ver: *30 años del Guernica 1981-2011 Mesa Redonda, Op. Cit.* y Rodríguez Marcos, Javier. *Op. Cit.*

³⁴ Cf. Mainer, José-Carlos, “La vida de la cultura”, *Op. Cit.*, pp. 90- 94; Marzo, Jorge Luis, “Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980”, conferencia presentada en el seminario *Religion in the Hispanic Baroque: The First Atlantic Culture and Its Legacy*, Universidad de Liverpool, School of History, 12 -15 de mayo de 2010, <http://www.soymenos.net/Todo%20nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf> y Tono Martínez, José (dir.), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones libertarias, 1986.

instalación en un edificio dedicado a obras del siglo XIX, acondicionado a su medida, fue más que una simple decisión basada en exigencias técnicas de cuño museológico. En este sentido, se podría examinar la voluntad institucional de vincular al malagueño con el linaje de los antiguos maestros del Museo del Prado; decisión que, pese a todo, al apartarlo de la sede principal del museo, acabó por proyectar una contundente línea divisoria entre los clásicos y los modernos³⁵. Pero, sobre todo, es fundamental verificar que la inclusión de la obra en el inventario oficial de dicho museo tuvo como principal consecuencia algo que extrapolaba cualquier límite institucional: el *Guernica* en Madrid liberó lo contemporáneo del territorio de lo subversivo.

Expuesta en la urna de cristal anti-balas ideada por el arquitecto José María García de Paredes, la imagen protegida perdía de forma significativa su semejanza con un panfleto, un póster o una pancarta, revelándose por primera vez a sus incontables espectadores españoles como un objeto artístico en toda su dimensión: intocable, inamovible e irremplazable. Incluso se podría considerar que hacía las veces de un rarísimo documento, de un frágil vestigio de la historia reciente exhibido cuidadosamente en una imponente vitrina. De un modo u otro, es casi imposible refutar su sorprendente —y, para muchos, inédita— naturaleza aurática. Frente a este ya manido pero excitante *hic et nunc* benjaminiano³⁶, la multitud de asistentes comprobaba que, más que nada, lo expuesto les provocaba un arrebatador sentido de reverencia y admiración. En este “aquí y ahora” instaurado por la obra, era muy probable que gozaban no solo de la sensación inigualable de vivir el instante único del arte, sino la de ser parte implicada en un acontecimiento sin par, en un hito histórico que se producía mientras admiraban el mural —cuando por fin, podían mirarlo—. Una sensación que contadas veces se experimenta: la de vivir y protagonizar la historia, la Historia con mayúscula. Y que allí, delante de la recién-llegada imagen “sin billete de vuelta”, la multitud confirmaba que no había nada inocente en el acto de “mirar” —algo que, por cierto, parecía saber muy bien la guardia civil armada que se interponía entre el público y la obra—.

Quizá no solo el inusual aparato de seguridad o la preciosista “puesta en escena” puedan explicar la reverencia y el comportamiento general del público. Una vez canonizadas e institucionalizadas, las obras de artistas como Picasso “ya no escandaliza[ban] a nadie”, como apunta Fredric Jameson en su análisis sobre “la lógica cultural del capitalismo avanzado”. Al final, al haberse “incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental”, el legado picassiano —y en su límite, el movimiento modernista en general— invariablemente dejaba de generar (al menos de manera masiva),

"el apasionado repudio del que fue objeto por parte de la antigua
burguesía victoriana y postvictoriana, que percibió sus formas y su *ethos*

³⁵ Cf. Tusell, Javier. *Op. Cit.*, p. 178. Como bien apunta Estrella de Diego: “El 10 de septiembre de 1981 el *Guernica* llegaba a Madrid, y un mes y medio después se presentaba en su nuevo hogar: casi el Museo del Prado, dado que la obra de Picasso se instalaba en el Casón del Buen Retiro, un lugar no muy alejado del edificio principal, si bien a kilómetros de distancia desde el punto de vista simbólico. De hecho, el Casón era entonces el lugar donde se exponía la pintura del siglo XIX y, al menos en términos españoles, la pintura del XIX se consideraba una producción de segunda fila. Picasso se hallaba entonces, por ubicación al menos, muy lejos de Goya, de los grandes maestros, de la tradición.”, en De Diego, Estrella, *Op. Cit.*, pp. 120-121.

³⁶ Cf. Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Walter, Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp.15 -57.

alternativamente como repugnantes, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, ‘antisociales’³⁷."

Cualquier atisbo de escándalo o de inconformidad parecían pertenecer al dominio de lo excepcional —aunque contemplado como una posibilidad real por las autoridades del momento—. Lo cierto es que todo esto estaba lejos de la experiencia de visualidad y de la propia vivencia histórica que se experimentaba en el salón principal del Casón del Buen Retiro. La que fuera una imagen subversiva, allí se presentaba como reliquia de una modernidad todavía por conquistar, como su guía y modelo, y en última instancia, también como norma. Provisto del valor propio de los grandes artefactos de la cultura humana, acababa produciendo más ilusión que rechazo: valor que, a fin de cuentas, con tanta facilidad es secuestrado y pasteurizado por la ágil retórica del mercado —ya sea en un anuncio de Iberia o en el de una empresa de cristales blindados³⁸—. Así, no sorprende que el excitante “aquí y ahora” generado por la presencia del *Guernica* y el “aquí y ahora” de su propia condición como “obra-maestra” se expandieran hasta el punto de conformar una entusiasta lectura sobre aquél presente nacional: de que España era, en definitiva, el “aquí y ahora” del mundo —el lugar para estar en aquel momento—.

De este modo, es productivo observar que a la vez que Iberia estabilizaba el sentido de los acontecimientos para cumplir con sus intereses mercantiles, también adaptaba este relato a su mercado latinoamericano que, sin llegar a ser necesariamente el reverso del difundido en España, al menos comprobaba aquello predicado por la geógrafa Doreen Massey: el “espacio” no es una mera superficie dónde los acontecimientos tienen lugar de manera progresiva, ordenada y delimitada en sus fronteras. Ante todo, es el resultado de una serie de encuentros y confluencias de múltiples trayectorias —portadoras, a su vez, de sus narrativas propias— que se van solapando y van negociando sus sentidos, construyendo un entendimiento plural de las historias de una determinada geografía. Apropiándonos de las ideas de Massey, nos encontramos con un “Madrid, 1981” que solo puede ser un “aquí y ahora” múltiple, pues solo puede ser comprendido como una narrativa que, aclimatada a otros “aquí y ahora” coetáneos, autoriza al presente a imaginarse más allá de una narrativa única, basada en un punto de vista fijo y exclusivo³⁹.

Así vemos que, aunque el discurso de la globalización —del que la industria turística es agente clave— ambicione fijar los relatos sobre diferentes localidades, el control total sobre estos relatos a menudo se les/nos escapan. Pues, como bien saben los estrategas del marketing, con tan sólo cambiar de interlocutor o lugar de enunciación, la misma historia debe volverse a contar

³⁷ Jameson, Fredric, *Op. Cit.*, p. 16-17. Observación que encuentra resonancia en el pensamiento del crítico de arte brasileño Ronaldo Brito, que va a acusar los “posmodernismos” de melancólicos, nostálgicos y, por ende, reaccionarios, véase: “En los 50, Jackson Pollock era la locura, el azar elevado a la categoría de estilo; en los 80, Pollock maravilla y desconcierta como el máximo de orden, la más completa estructuración cubista, la síntesis inexorable de la pintura moderna de Monet a Miró, pasando por Picasso a Kandinskí. En los años 20 Man Ray marcaba una liberación, chocaba y escandalizaba; hoy, divierte y aclara. La primera y heroica acuarela abstracta (1910) de Kandinski se revela ahora como un lírico e inequívoco paisaje (...)” en Brito, Ronaldo, “Pós, pré, quase ou anti?” en Brito, Ronaldo (textos) y Lima, Sueli de (org.), *Experiencia Crítica*, São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 112. [La traducción es mía.]

³⁸ La empresa de cristales blindados que participó en la construcción de la urna que protegía el cuadro en la sala de exposiciones, publica un anuncio en el que puede leerse, junto a una reproducción del cuadro: “El ‘Guernica’ protegido y seguro con acristalamiento blindado Stadip/ Proteja usted también sus bienes y objetos de valor, su establecimiento o comercio... e incluso su vida, con Stadip./ Solo Stadip podía hacerlo/ Las medidas del ‘Guernica’ exigen un vidrio blindado de grandes dimensiones (7,5 x 2,45 m)” en *ABC*, 28 de octubre de 1981, p. 103.

³⁹ Massey, Doreen, *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand, 2005, pp. 18-37.

de otras formas. O, como pueden entender los más habituados viajeros, muchas de estas historias ocurren mientras dormimos, justamente cuando en otras latitudes todavía es día. Y habrá que despertarse para los significados —muchos de ellos inauditos— que se desprenden una determinada narrativa que ocurre en otro “espacio” y que por ello debe volver a contarse en un otro “aquí y ahora”. Tal y como sucede cuando el anuncio de la aerolínea española, siendo el “mismo”, acaba revelándose como significativamente “otro”.



**Apartir de ahora
puede verlo en España.**

Porque está allí. En Madrid. Expuesto de forma permanente en el Casón del Buen Retiro, dependiente del Museo del Prado.

Después de muchos años en Nueva York, el *Guernica* de Picasso ya está en su patria.

Hizo su último vuelo en un Jumbo de Iberia, Líneas Aéreas Internacionales de España.

En la misma Línea Aérea en que usted puede ir a España. Para ver el *Guernica*. Para disfrutar de la retrospectiva sobre Picasso que se expondrá en Madrid entre el 5 de noviembre y el 27 de diciembre. Y en Barcelona entre el 11 de Enero y el 28 de Febrero de 1982.

Esas son ahora algunas razones para visitar España. El resto, como la hospitalidad, el clima, las comidas, los hoteles, las playas, etc. puede disfrutarlo todo el año. De una forma muy fácil y más económica con las tarifas especiales de Iberia.

España y el *Guernica* están a su alcance. Iberia le acerca para que pueda verlos.

IBERIA 
LINEAS AEREAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA
El desafío español.

ANUNCIO DE IBERIA
9 DE NOVIEMBRE DE 1981
FUENTE: LA NACIÓN, BUENOS AIRES, ARGENTINA

Era 9 de noviembre de 1981. Tan sólo dos semanas después de la inauguración de la sala del *Guernica* en el Casón del Buen Retiro, y al igual que había pasado poco antes en España, un sugerente anuncio se materializaba en los periódicos argentinos.

“A partir de ahora puede verlo en España.

Porque está allí. En Madrid. Expuesto de forma permanente en el Casón del Buen Retiro, dependiente del Museo del Prado.

Después de muchos años en Nueva York, el Guernica de Picasso ya está en su patria.

Hizo su último vuelo en un Jumbo de Iberia, Líneas Aéreas Internacionales de España.

De nuevo En la misma Línea Aérea en que usted puede ir a España. Para ver el Guernica. Para disfrutar de la retrospectiva sobre Picasso que se expondrá en Madrid entre el 5 de noviembre y el 27 de diciembre. Y en Barcelona entre el 11 de Enero y el 28 de Febrero de 1982.

Esas son ahora algunas razones para visitar España. El resto, como la hospitalidad, el clima, las comidas, los hoteles, las playas, etc. puede disfrutarlo todo el año. De una forma muy fácil y más económica con las tarifas especiales de Iberia.

España y el Guernica están a su alcance. Iberia le acerca para que pueda verlos.

Iberia: El desafío español⁴⁰.”

Junto a la reproducción argentina del *Guernica* —ésta sí, una imagen-icóno gestada desde la imposibilidad porteña de acceder instantáneamente a su “original”—, los publicitarios incluyeron un texto que, siendo una versión de aquél difundido en España, terminaba por ser otro completamente diferente. No solo porque el “aquí” del primero se convertía en un “allí” en el último. Sino porque, desprovisto de los trazos de patriotismo y significados histórico-políticos “locales”, la traducción para el mercado argentino vaciaba la potencia metafórica del “viaje”, decantándose por un lenguaje más “des-romantizado”. De hecho, un lenguaje mucho más descarado, materializando lo que se señalaba en páginas anteriores: una estrategia discursiva que convertía el evento (el *Guernica* y también España) en genuinas atracciones turísticas, equiparándolos con otros atractivos tan apetecibles y, en apariencia, tan auténticos como la “hospitalidad, el clima, las comidas, los hoteles, las playas”. Artículos de consumo que, a diferencia del mural de Picasso, ya eran desde hacía décadas innegables motores simbólicos del *boom* turístico español⁴¹. Sin embargo, todo ello nos podría llevar a cuestionar: ¿Sería la presencia del mural recuperado lo que autoriza la fabricación de una nueva España, por fin moderna? ¿O más bien lo que se insinúa es que las paellas y la Costa del Sol, por ejemplo, serían atracciones tan modernas como toda obra de Picasso?

⁴⁰ Esta versión argentina del anuncio fue publicada en *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 9 de noviembre de 1981.

⁴¹ Cf. Fuentes vega, Alicia, *Op. Cit.*, pp. 193-722.

De todos modos, en cualquiera de las dos piezas publicitarias, la empresa anunciante mostraba lo que sostenía Jameson: que aquella modernidad —la modernidad *avant la lettre*— ya no bastaba por sí misma, se había agotado. Cuando su valor subversivo se convertía en algo “arcaico”⁴², o cuando más bien se acomodaba al apacible discurso de la industria del ocio, terminaba por corroborar para los lectores más atentos que quizá habría que buscar nuevas formas —subversivas o no— de ser modernos. Desafío que, un modo u otro, asumieron en un momento dado tanto una ciudad como Madrid —autoproclamada la “ciudad más divertida del mundo”⁴³—, como un joven artista brasileño que, tal vez atraído por alguna de aquellas Españas vendidas por los anuncios de Iberia⁴⁴, allí aterrizaba también en 1981. Al igual que el cuadro que viajaría desde Nueva York, dejó atrás São Paulo en un vuelo regular de Iberia, también sin billete de vuelta. Y que, al igual que Madrid, él estaba listo para ser todo lo moderno que pudiese.



CADERNO DE VIAGEM [PAG. 02 E 03]
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL PROJETO LEONILSON
FOTOGRAFÍA: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO LEONILSON

Sin la pretensión de agotar una revisión y una evaluación del proceso modernizador asociado a la transición democrática española, y mucho menos de reducirlo al evento relatado, introduzco este breve episodio de la llegada del *Guernica* como un caso paradigmático, capaz de

⁴² Jameson, Fredric, *Op. Cit.*, p. 17.

⁴³ Lechado, José Manuel, *La Movida, una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005, p. 213.

⁴⁴ Aunque no se haya encontrado una versión adaptada del anuncio de Iberia sobre el viaje del *Guernica* al público consumidor brasileño, la presencia mediática de la empresa española es significativa en los medios de comunicación de Brasil, véase el ejemplo del apartado 3.2.

ofrecer un contexto y vías de comparación con la experiencia de viaje de Leonilson. Viajero que, desde su experiencia particular, puede volver a contar “Madrid, 1981”, elaborando él también una variante de este “aquí y ahora”. Pues, al lanzarse a esta aventura intercontinental —que más bien tiene algo de innegable experimento modernizante—, tanto el cuadro de Picasso como el ilusionado brasileño terminan por corroborar el entendimiento que tiene Massey del término “viaje”: no solo el acto de atravesar un determinado espacio, sino también un gesto que acaba modificándolo, invariablemente⁴⁵.

Tan sólo seis meses antes de que el *Guernica* abandonase el MoMA, Leonilson embarcaba en la ruta São Paulo-Madrid. A diferencia de la disputada pintura, Madrid no era para el joven pintor un destino del todo desconocido⁴⁶. En las primeras páginas de un cuaderno de viajes de 1979, dejaba constancia de uno de sus traslados a la capital española. Reuniendo en un sugerente y expresivo *collage* etiquetas adhesivas de sus maletas facturadas, tarjetas de embarque, embalajes de productos de higiene personal y demás materiales gráficos de los servicios a bordo de Iberia, el ilusionado pasajero demostraba su extrema habilidad para convertir lo más mínimo en materia prima de sus ejercicios plásticos. Pero sobre todo, comprobaba su incipiente atracción por la estrategia del coleccionismo, empujado por su deseo de atrapar y dar sentido a todo lo transitorio. Lo que le llevó a tratar lo más masivo y ordinario como receptáculo ideal para sus inquietudes íntimas y, al final —incluso el logotipo de Iberia⁴⁷— en un *souvenir* de su propio paso por el mundo. Paso que, en cierto modo, se radicaliza cuando decide apostar todo, y por primera vez viaja a Madrid con el indudable propósito de ser “pintor” y “entregarse por entero⁴⁸” a las artes.

“Tenía sed de mundo. Vendí mi coche; me fui con mi carpeta de dibujos. Compré un billete de ida para Madrid, sin vuelta. Cogí un autobús hasta el centro. Me senté con mi carpeta y pensé: ‘¿Y ahora? ¿Qué voy a hacer?’ Me quedé mirando aquella ciudad tan bonita, magnánima. Madrid es una ciudad que reúne todas las bellezas del mundo juntas. Era febrero o marzo. Empecé a caminar (...)”⁴⁹

⁴⁵ Massey, Doreen, *Op. Cit.*, p. 175.

⁴⁶ Al preguntarle por Adriano Pedrosa si solía viajar a Europa cuando era niño, Leonilson contesta: “Cuando era niño, no; cuando era un poco más mayor, fui con dieciocho. Después fui con diecinueve, creo, y fui de nuevo con 23”, véase Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 219. [La traducción es mía.] Los viajes mencionados no pudieron ser identificados mediante documentos o relatos de familiares, con excepción del viaje realizado en 1976, sobre el que se tratará en el capítulo 5.

⁴⁷ Como compañía bandera del Estado Español, Iberia ha sido una representante del país en el escenario global, no solo por sus servicios pero también por sus avanzadas estrategias publicitarias —fenómeno acentuado a partir de la década de setenta— tal y como señala Javier Vidal Olivares: “Desde 1973 Iberia también aumentó sus recursos dedicados a la publicidad para tratar de contrarrestar los problemas de disminución relativa de pasajeros por incremento de la competencia. A partir de entonces la compañía tuvo que mantener un esfuerzo continuado para abrir nuevas rutas y mantener e incrementar el tráfico en otras. Las campañas publicitarias se sucedieron sin cesar. Desde 1978 se cambió la imagen corporativa y se inició el camino para tratar de enfrentarse a la liberalización de los mercados. Las décadas de 1980 y 1990 fueron años de cambios muy rápidos en los que la identidad tradicional de Iberia y sus mercados de referencia se vieron sometidos a continuas modificaciones que obligaron a incorporar las modernas técnicas de marketing y de gestión de las relaciones con los clientes.”, Vidal Olivares, Javier, *Las alas de España: Iberia, líneas aéreas (1940-2005)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, pp. 189-190. Para un análisis histórico-político de la imagen corporativa y de las estrategias publicitarias de Iberia, véase: *Ibid.*, pp. 189-230.

⁴⁸ Moraes, Frederico, “Leonilson - A arte hoje é assim, coisa de cigano. E a gente fica feliz”, *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de mayo de 1983. [La traducción es mía.]

⁴⁹ Extracto de entrevista a Leonilson en Lagnado, Lisette, *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo, Projeto Leonilson/SESI, 1995, p. 106. [La traducción es mía.]

3.1. São Paulo: una modernidad insuficiente

Son muchos los estudios que entienden el impulso viajero contemporáneo como una mera necesidad de “reconocimiento” de experiencias y paisajes difundidos por la industria del turismo; algo que estaría muy distante de una genuina voluntad de “conocimiento”, libre de prejuicios acerca de la realidad extranjera por visitar⁵⁰. Según estos argumentos, en lugar de experimentar el viaje como una apertura a impensadas posibilidades de interpretación de mundo, cada vez más lejos de casa, se nos facilitan experiencias de tránsito mediadas por significados “listos para consumir”. Al tiempo que la doxa turística va desactivando el acto de viajar como gesto insumiso —al final, muchas sabemos que salir de casa es un acto que exige valentía—, así también guías, anuncios y sugerencias de conocidos distorsionan las posibles lecturas y la experiencia factual.

Sin embargo, los lugares de destino idealizados como lo son todas las cosas que nos faltan, y en su límite, como solución de ciertas angustias materiales y anímicas, pueden representar una pantalla en la que el sujeto en tránsito proyecta sus afanes y anhelos. Compitiendo incluso con las deformaciones producidas por los relatos masivos de la industria, estas proyecciones personales acaban distorsionando lo “real”, a la medida y antojo del propio viajero —éste sujeto que a menudo se mueve a base de deseos y frustraciones—. En el caso particular de Leonilson, es palpable que su concepción lírica de los viajes le permitía hallar un hábitat ideal(izado) en lo lejano, en lo desplazado. Aunque provisional, este espacio gestado en el encuentro con lo foráneo respondía positivamente a su huída circunstancial de una realidad sofocante, que se quedaba atrás y que, como en todo viaje, le esperaba a su regreso. Condicionado más bien por los complejos sufridos en su lugar de origen —y tal vez deslumbrado por todo lo “extranjero”—, Leonilson concedía significados a los lugares que iba conociendo en razón de su búsqueda por un alivio de su malestar, por apaciguar una inquietud generada por necesidades desatendidas en São Paulo. Sentimientos que, en definitiva, terminaban por definir no solo los posibles significados, sino sobre todo las propias potencialidades de las ciudades que visitaba o residía. El destino acababa convirtiéndose un poco en lo que el viajero quería y necesitaba que fuese.

De ahí que resulte inviable iniciar cualquier relato sobre la experiencia madrileña de Leonilson sin retroceder a las inquietudes e insatisfacciones relativas a su periodo de formación en São Paulo. Al final, el Madrid con el que va a encontrarse en 1981 es uno indisociable de lo que él sentía por y en por São Paulo. Pese a que fue ésta la ciudad que le acogió desde sus cuatro años de edad y donde desarrolló la mayor parte de su vida afectiva y profesional, también fue para él, en incontables ocasiones y por diferentes motivos, un lugar en el que sentía disminuidas sus capacidades. Es preciso inspeccionar sus experiencias paulistanas, porque en el momento mismo en que Leonilson aterrizaba en el aeropuerto de Barajas, la capital española estaba llamada a llenar un vacío que este viajero traía en su carpeta llena de dibujos. Estaba

⁵⁰ “Esta es la fórmula para la imagen turística: una evidente tautología. Es como si ya supiera como sería estar allí.”, MacCannell, Dean, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2011, pp. 182-183. [La traducción es mía.]

llamada a ofrecer para este joven lo que no pudo ofrecer la metrópolis brasileña. Estaba llamada a ser el reverso de “su” São Paulo. Y con cierta impaciencia, él haría de todo por ver solventada esta necesidad. Incluso si para ello tuviese que forzar los límites de lo “real” y acabar inventando allí, aunque de modo provisional, su lugar en el mundo: “su” Madrid.

Sea como fuere, en esta ambición por resolver esta situación de incesante inconformismo⁵¹, no deja de ser como mínimo intrigante su decisión final: ¿Por qué dejar São Paulo? Y al final, ¿por qué irse a Madrid? Insinúa una respuesta el artista Luiz Zerbini, su compañero de estudios y viajes:

“Leonilson estaba intentando a cualquier costo salir de Brasil. España fue el lugar a que mejor se adaptó para esto de ser un artista internacional (...) Pero en aquella época era muy distinto el entendimiento de ‘ser artista internacional’ de lo que puede ser ahora. Era simplemente intentar mantenerse allí, intentar conseguir una galería, una exposición pequeña, quedarse, aprender⁵².”

No obstante, si se asume una perspectiva más generosa, se podría llegar a considerar que, aunque como polo cultural periférico, São Paulo no era un centro tan desfasado en lo que a arte se refiere. Pese a configurarse como un circuito que en mucho difería de su actual nivel de profesionalización, comparado con la capital española, la ciudad brasileña se destacaba por un vigoroso espíritu modernista, asentado a partir de la década de los cincuenta en un claro e histórico proceso de integración a los flujos internacionalizantes. Siendo el palco principal de innumerables iniciativas teóricas, artísticas e institucionales que se remontan a las primeras décadas del siglo XX, la metrópolis paulistana había estado sorteando con una significativa constancia su aislamiento geográfico-cultural.

A grandes rasgos, se podría trazar su panorama de desarrollo cultural a partir de 1922, año en el que São Paulo jugó un papel protagonista, cuando se convirtió en el epicentro de las derivas vanguardistas europeas en Brasil con la inolvidable Semana de Arte Moderno⁵³. Pero sobre todo, a mediados de siglo, con la antigua capital federal —Río de Janeiro—, la capital paulistana constituyó un eje cultural imprescindible para entender los principales movimientos de las artes brasileñas recientes. Porque, en una trama formada por variados intereses económicos y políticos, se gestaría entre estos dos centros la creación de lo que la socióloga del arte María

⁵¹ El adjetivo “inconforme” fue frecuentemente utilizado en su práctica artística, y por ende, para definir su persona. Ejemplos claros pueden ser la pintura *O Inconformado* (1988), el dibujo *Solitário inconformado* (c. 1989), y la pintura *Leo não consegue mudar o mundo* (1989) —en la que escribe, entre otros términos, la palabra “inconformado”. En 1988 escribe un texto para una de sus exposiciones titulado *O inconformado* y Rejane Cintrão comisaría una exposición que llevaba como nombre *Leonilson: O Solitário Inconformado*; véase: Fjeld, Jan, *O Inconformado*, Rio de Janeiro, Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1988 y Cintrão, Rejane, *Leonilson: O Solitário inconformado*, Americana, Museu de Arte Contemporânea, 1997.

⁵² Comentario elaborado por Luiz Zerbini en una conversación ocurrida el día 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

⁵³ La Semana de Arte Moderno tuvo lugar entre el 11 y el 18 de febrero de 1922, en el Teatro Municipal de São Paulo. Siendo considerado como el punto de inicio del modernismo en las artes brasileñas, contó con la participación de artistas, músicos, poetas y escritores como Anita Malfatti, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Heitor Villa-Lobos, Victor Brecheret, entre otros. Mucho se ha escrito y discutido sobre este evento fundamental de la cultura brasileña; cito aquí algunas sugerencias bibliográficas como. Amaral, Aracy, *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, 34, 2010; Camargos, Marcia, *Semana De 22 - Entre Vaías e Aplausos*, São Paulo, Boitempo, 2002; Alambert, Francisco, *A Semana de 22*, São Paulo, Scipione, 1992.

Lúcia Bueno nombró como las “instancias de la consagración moderna⁵⁴.” En un intervalo de vertiginosos cinco años —de 1947 a 1952— se fundaron instituciones fundamentales para el escenario local —y de notable impacto internacional—, como el Museo de Arte de São Paulo (MASP) en 1947, el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP) en 1948, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) en 1949, la Bienal Internacional de São Paulo en 1951 y el Salón Nacional de Arte Moderno en Río de Janeiro en 1952. Bueno lo resume del siguiente modo:

“[L]os museos de arte moderno se convirtieron en el principal espacio de exposición, legitimación y consagración de los artistas y de las tendencias plásticas de la época, mientras que las bienales se proyectaron como grandes polos de información y formación de las corrientes modernas internacionales⁵⁵.”

Asimismo, en el ámbito de su historiografía política, es esencial entender que —en un proceso comparable al de España, guardadas las debidas particularidades y proporciones—, Brasil vivía durante el paso de los setenta a los ochenta un período de gran modernización. En el campo cultural brasileño, se “empezaba a sentir el impacto uniformizador del proceso de globalización⁵⁶”, fácilmente constatable por ejemplo en el protagonismo de las grandes corporaciones de comunicación de masas —en especial, del conglomerado de propiedad de la familia Marinho: las Organizaciones Globo—. Observa Agnaldo Farias que

“[e]l país es grande y profundamente distinto, tanto en su paisaje natural como en su paisaje psicológico. Los flujos migratorios, los factores climáticos, los trazos étnicos, la topografía, los gestos, los hábitos, las bases alimentares: todo, absolutamente todo cambia, lo único que no cambia es la televisión, con sus programas y noticias con los dejes tan particulares de la zona del litoral del sureste, en la que se encuentran las ciudades de Rio de Janeiro y São Paulo. (...) Así, en lo que se refiere a la producción artística contemporánea, Rio de Janeiro y São Paulo, tanto en aquel momento como ahora, son los centros de mayor importancia⁵⁷.”

Este dato también llamaría la atención de Nestor García Canclini, que no dejó de enmarcar la (anómala) influencia de este conglomerado para la formación de lo moderno brasileño en las últimas décadas del siglo. A servicio de un proyecto de integración nacional, esta sofisticada producción televisiva —sorprendente al tratarse de un “país tercermundista”—, fue de hecho el mejor ejemplo de la íntima relación entre el régimen militar y los planes de expansión de

⁵⁴ Bueno, Maria Lúcia, “O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960” en *Sociedade e Estado*, v. 20, nº 2, 2005, p. 385. [La traducción es mía.]

⁵⁵ *Ibid.* [La traducción es mía.]

⁵⁶ Farias, Agnaldo, pp. 229-230. [La traducción es mía]

⁵⁷ *Ibid.*

iniciativas privadas⁵⁸. Pero por otro lado, acabó por cambiar la estructura de los mercados simbólicos y sus interacciones con los de las potencias occidentales, gestando lo que se comprobaría como un

“nuevo modelo de aproximación a la cultura, al estandarizar un modo de hacer altamente profesional, articulado y gestionado en una competente red de artistas, técnicos, productores y público⁵⁹.”

Renato Ortiz recuerda que, siendo el estado el agente de esta modernización, estos consistentes avances tecnológicos y la formación de un amplio mercado consumidor estaban muy vinculados con la especificidad de este capitalismo brasileño: un sistema económico y productivo subordinado a las fuerzas represivas que lo promovieron. Así, al señalar a la dictadura militar como el motor de las dinámicas capitalistas tardías, Ortiz observa que la racionalización del sistema de producción cultural incorporó una importante dimensión coercitiva y que, pese a que posibilitó el florecimiento de una efectiva cultura popular de masas —que además de la televisión, incluía una fortalecida red de discográficas, empresas editoriales y un competente mercado publicitario—, fue uno marcado por una perversa dialéctica: una producción de alto nivel cuantitativa y cualitativamente, consustancial a grandes abusos —represión, censura, prisiones, exilios, muertes—⁶⁰. Sin embargo, es innegable que la consolidación del mercado interno de bienes culturales fue una de las más fulgurantes facetas de este momento de reorganización de la economía nacional, posibilitada por la paulatina integración del país a los procesos de internacionalización del capital⁶¹. De ahí que no sea nada trivial comentar que, tal y como señalan diferentes autores, la experiencia cotidiana de estos artistas jóvenes, urbanos y de clase-media con los signos de la industria del consumo y de los medios de comunicación electrónicos van a invadir las superficies de sus lienzos y, por ende, las paredes de las galerías a partir de los ochenta⁶².

⁵⁸ Cf. Ortiz, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, pp. 117-118.

⁵⁹ García Canclini, Néstor, “Modernity after Postmodernity” en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, p. 43. [La traducción es mía.]

⁶⁰ Cf. Ortiz, Renato, *Op. Cit.*, pp. 114-160.

⁶¹ Trazando un paralelo con el proceso de modernización ocurrido en España, también es posible inferir que su integración a las dinámicas promovidas por la economía capitalista de mercado no son exclusividad del período democrático, como observa Santos Juliá, cuando recuerda que “el gran éxodo rural, la emigración, el fin de la autarquía, la apertura al exterior, la integración progresiva en los mercados internacionales, los flujos de capital y las transferencias de divisas, la implantación, en fin, de una economía capitalista de mercado, produjeron desde comienzos de los años sesenta un cambio de sociedad y profundas modificaciones en la composición, el discurso y la práctica de las clases obrera y media. La clase obrera entró masivamente en fábricas y experimentó una rápida transformación mientras las clases medias se incorporaban, com empleados, técnicos y directivos, a una economía de mercado en rápido crecimiento. Los años 1973 y 1974 fueron el gozne de esa transformación: en ellos finalizó el periodo de cambio social más intenso que haya experimentado España en toda su historia moderna y a partir de ellos comenzó su más profunda transformación política y cultural. Nada puede entenderse de ésta si no se toma antes la medida de la dimensión de los cambios sociales ya en marcha desde hacía al menos quince años.”, Juliá, Santos, Juliá, Santos, “Cambio social y cultura política en la transición a la democracia” en Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la Libertad 1973 - 1986: La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 16-17.

⁶² Esta relación de la obra de Leonilson con los signos de la cultura popular mediática fue analizada en Ricciopo Freitas, Carlos Eduardo, *Leonilson, 1980-1990*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010, pp. 10-22. Analizando la producción de la generación de los años ochenta, Tadeu Chiarelli va a localizar un uso deliberado de un repertorio visual elaborado desde los medios de comunicación en Chiarelli, Tadeu, *Imagens de segunda geração*, São Paulo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, 1987 y Chiarelli, Tadeu, *No calor da hora: Dossiê joven artistas paulistas, década de 1980*, Belo Horizonte, C7 Arte, 2011, pp. 17-18.

Lo cierto es que la “distensión lenta, gradual y segura⁶³”, iniciada en 1974 en el contexto de los dos últimos gobiernos militares brasileños, marcó la experiencia política y cultural de Leonilson en sus últimos años de adolescencia. En una creciente ola aperturista, que culminaría en 1988 con la promulgación de la nueva Constitución, es muy probable que su experiencia de mundo no fuese tan distinta de la de sus coetáneos españoles. Pues, en plena “transición democrática” promovida en parte por el fallecimiento de Franco en 1975, éstos también daban muestras de que ambicionaban acceder al privilegiado grupo de los países más modernos y desarrollados que, según los criterios de las alas progresistas hegemónicas, seguían un orden occidental y capitalista. Guardadas las debidas particularidades y proporciones, el proceso de democratización brasileño también se dio mediante el fortalecimiento de sus alianzas con el capital internacional, en una dinámica que desde muchos puntos de vista revisaría de manera paulatina su posición periférica en el tablero de la geopolítica mundial⁶⁴.

En líneas generales es posible afirmar que, en medio de una “abertura veloz y atropellada, que contrariaba incluso las propias expectativas de quien la accionaba⁶⁵”, durante este período de grandes cambios en Brasil se experimentaron acentuadas dicotomías y contradicciones: ebullición cultural asociada a una carestía institucional, entusiasmo libertario y enfado crónico, arribismo y resaca, grandes promesas frente una brutalidad de todo orden. Cualquier semejanza con lo vivido en una ciudad como Madrid no sería pura coincidencia⁶⁶. Walter Zanini, por ejemplo, observaba que pese a que fueron “años difíciles”, “a partir de 1971-72, la dinámica de los acontecimientos colectivos se transfería en gran parte hacia São Paulo” debido a la activación de su mercado, pero también a raíz de los movimientos de vanguardias conceptuales alrededor de las principales instituciones del periodo y de los nuevos núcleos creativos que germinaban por la ciudad⁶⁷. Incluso después de restablecida la democracia, la permanencia de muchos aspectos de esta dinámica contradictoria llevaría al crítico y comisario Paulo Herkenhoff a sugerir a finales de los noventa que “una ciudad como São Paulo puede ser muy bien un término medio entre Nueva York y Belen⁶⁸.”

⁶³ “Discurso proferido pelo Senhor Presidente da República, dia 29 de agosto, na solenidade em que foram recebidos por sua Excelência a Comissão Executiva Nacional e os Presidentes das Comissões Executivas Regionais da Aliança Renovadora Nacional, que se publica nos termos do Requerimento nº 181/74, de autoria do Senador Petranio Portella” en *Anais do Senado, 7ª Legislatura, 3ª Sessão Legislativa, 155ª a 168ª sessões*, Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 16-30 septiembre de 1974, pp. 75-78, https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Republica/1974/Livro%208.pdf [La traducción es mía.]

⁶⁴ Cf. Schwarcz, Lília y Sterling, Heloisa M., *Brasil: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, pp. 467-484.

⁶⁵ Pontual, Roberto, *Explode Geração!*, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984, pp. 17-18. [La traducción es mía.]

⁶⁶ A modo de breve nota como otra comparación histórica es interesante verificar que, en 1981, los respectivos proyectos democráticos nacionales que van paulatinamente diseñándose tanto en España como en Brasil sufren importantes ataques: el intento de golpe en el Congreso de los Diputados el 23 de febrero en Madrid y el atentado fallido de RioCentro el 30 de abril en Rio de Janeiro. Para más informaciones sobre el último, véase: Schwarcz, Lília Y Sterling, Heloisa M., *Op. Cit.*, pp. 481-482. Además, conviene señalar que las leyes de amnistía firmadas en 1977 y 1979, en España y en Brasil respectivamente, siguieron un modelo jurídico similar, basado en el concepto de amnistía recíproca. En su momento, ampliamente considerado como un paso crucial para la consolidación de los nuevos regímenes democráticos, tantos los presos políticos como los que practicaron los crímenes de la dictadura —como torturas, asesinatos y demás violaciones de los derechos humanos— fueron igualmente amnistiados. Actualmente estas medidas todavía generan controversias en ambos países, siendo objeto de iniciativas y solicitudes de revisión, no solamente de partidos políticos como también de organizaciones internacionales por los derechos humanos. Para un análisis de estos procesos en Brasil y en España, respectivamente, véase: Aarão Reis Filho, Daniel, “A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a História” en Teles, Janaina (org.), *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?*, São Paulo, Humanitas/ FFLCH/USP, 2001, pp. 131-138; Juliá, Santos, *Op. Cit.*, pp. 48-49.

⁶⁷ Zanini, Walter, “Duas décadas difíceis: 60 e 70” en Aguilar, Nelson (org.), *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 317. [La traducción es mía.]

⁶⁸ Herkenhoff, Paulo, “The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere” en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, p. 70. [La traducción es mía.]

Pese a todo, estaría descartada cualquier justificativa de cuño político para la decisión de Leonilson de dejar el país. En absoluto el artista puede ser considerado un exiliado, a diferencia de tantos otros creadores de generaciones anteriores. En realidad, moviéndose en un flujo de sentido contrario, mientras empezaban a regresar desde el exterior los primeros expulsados y perseguidos por el gobierno militar a partir de 1979 con la Ley de la Amnistía, el joven estaba planificando sus primeras excursiones hacia el exterior—. Antes que cualquier reivindicación frente a la situación política de su país, Leonilson asumía haber estado más preocupado en solventar una sensación de asfixia muy específica y particular: la que experimentaba, sobre todo, bajo la sobreprotección del ámbito familiar⁶⁹. Algo que comentaría en una entrevista, cuando afirmaba que

“cuando salí de casa de mis padres y fui a vivir en Europa que empezó mi formación artística⁷⁰.”

En efecto, sus convicciones ideológicas son más bien difíciles de localizar. Durante gran parte de su trayectoria vital y producción artística, Leonilson demostró participar de una generación artística poco comprometida con los debates de la política institucional⁷¹. Demostrando principalmente en los primeros años de su carrera un total rechazo hacia los grandes temas nacionales, su trayectoria es indisoluble de su privilegiada condición como hijo de una clase media trabajadora, distanciada de la arena política —un caso más entre los millones de núcleos familiares educados bajo la lógica conservadora y alienante promovida por la dictadura militar—. Así, como un joven poco motivado por cualquier militancia declarada —pese a su relación de amistad y convivencia con una masa crítica opuesta al régimen, representada por gran parte de los artistas que fueron sus profesores—, se benefició de las libertades recién conquistadas, asumiendo una postura de marcado individualismo, e interesado en expresar y aprovechar al máximo las posibilidades que le ofrecía aquel presente. Aquel momento que para muchos se despojaba de cualquier traba o carga relacionadas con el “pasado” —entre ellas, la política—⁷² y en el que, como recuerda Leonilson, “la locura estaba establecida⁷³”. Postura que resume el llamamiento del crítico Roberto Pontual a los artistas jóvenes que irrumpían de la escena en los primeros años de 1980: “Ahora que ya no hay porqué hablar de exilios, ¡estalla, estalla, estalla de verdad, generación!”⁷⁴ De todos modos, incluso en el improbable caso de que su viaje estuviese motivado por una radical necesidad de respirar aires democráticos, y pese a su

⁶⁹ Cf. Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221.

⁷⁰ Leonilson en *Ibid.* [La traducción es mía.]

⁷¹ Una elocuente muestra del distanciamiento de esta generación con los debates candentes de la época puede encontrarse en el dossier desarrollado por Tadeu Chiarelli alrededor de la producción naciente de la década de 1980. De los veintisiete artistas entrevistados, solamente uno —Alex Flemming— hace alguna alusión al régimen militar, como constitutivo de su período de formación y como objeto de discusión en su producción artística, véase: Chiarelli, Tadeu, *Op. Cit.*, p. 142.

⁷² En el prefacio de la segunda edición de *Cartografia Sentimental...*, Suely Rolnik analiza este período de redemocratización en Brasil como coincidente con la instauración de las políticas neoliberales, que provocaron cambios radicales en las políticas de la subjetivación, véase: Rolnik, Suely, *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, Porto Alegre, Sulina, 2014, pp. 14-22.

⁷³ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 95. [La traducción es mía.]

⁷⁴ Pontual, Roberto, *Op. Cit.*, p. 15. [La traducción es mía.]

modernización a pasos largos, frente a tantas opciones, en aquel entonces España no se configuraría como la elección más adecuada.

Será preciso considerar a que se refería Leonilson cuando constataba que solo a partir de su viaje había iniciado su verdadera formación artística. Porque al desestimar la oferta educacional y las posibilidades culturales de São Paulo, manifestaba una apreciación negativa sobre su entorno con una evidente insolencia juvenil —que en todo caso, caracteriza una infinidad de comentarios que formuló a lo largo de toda su carrera—. Y porque además, al hilo delo que sostenía Herkenhoff, aunque no llegase a ser como Nueva York, su ciudad tampoco estaba tan al margen de sus intereses como podría estar Belén —ya fuese la Ciudad Santa o la capital del estado nortño de Pará—. No obstante, todavía en 1991, sin dejar piedra sobre piedra, el artista seguía considerando que

“[e]l sistema de mercado en Brasil es precario, la crítica es precaria, y para decir la verdad el sistema artístico también es super-precario⁷⁵.”

Al sospechar de la eficacia del circuito de producción, promoción y enseñanza del arte moderno y contemporáneo en São Paulo y de igual modo de sus agentes, el artista se hacía eco de lo que muchos críticos en los setenta denunciaban con vehemencia. Como por ejemplo, la apreciación mucho más enfática del crítico Paulo Venâncio Filho, que sentenciaba que

“[e]l medio del arte en Brasil sufre de un mal crónico: no sabe si existe o si no existe. (...) La crisis parece ser su *modus vivendi*⁷⁶.”

En este “vacío cultural⁷⁷” también diagnosticado por el artista José Resende y el crítico Ronaldo Brito, las fuerzas del mercado pasaban a “imponerse como instancia dominante en el sistema de arte⁷⁸”, sin que por ello hubiese, según sus parámetros, una efectiva profesionalización del circuito. Sin que hubiese la formación de un circuito que permitiese un programa artístico realmente moderno que, a su vez, pudiese por fin contrariar la máxima concebida por Venâncio Filho:

“Todo y cualquier trabajo de arte en Brasil aún se enfrenta con una premisa: empezar de nuevo⁷⁹.”

⁷⁵ Leonilson en Pedrosa, Adriana, *Op. Cit.*, p. 234. [La traducción es mía.]

⁷⁶ Venâncio Filho, Paulo, “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil” en Brito, Ronaldo y Venâncio Filho, Paulo, *Arte brasileira contemporânea. Cadernos de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p.23. [La traducción es mía.]

⁷⁷ Resende, José y Brito, Ronaldo, “Mamãe belas-artes” en Brito, Ronaldo y Venâncio Filho, Paulo, *Op. Cit.*, p. 31. [La traducción es mía.] Durante la década de setenta y especialmente durante los primeros años de la siguiente, las revistas especializadas también se hicieron eco de esta situación de impasse verificada por el circuito, como se puede verificar en Pontual, Roberto. “Sistema de arte em questão: o que fazer?” en *Arte hoje*, Febrero de 1978, p. 51-55; Pereira Filho, Mario y Régis, Rosane, “A crítica de arte no banco dos réus” en *Arte Hoje*, junio de 1979, pp. 52-56. Es importante matizar esta apreciación negativa acerca del sistema artístico de los sesenta y setenta con la posición de Walter Zanini, que considera que “pese a la represión, es una situación que no se corresponde con la imagen de ‘vacío cultural’ que se intentó inculcar, a ejemplo de la tesis de ideólogos radicales sobre la alienación de los movimientos de punta. Nada más lejos de la verdad.” en Zanini, Walter, “Duas décadas difíceis: 60 e 70” en Aguilar, Nelson (org.), *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 315. [La traducción es mía.]

⁷⁸ Venâncio Filho, Paulo, “Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil”, ..., p. 24. [La traducción es mía.]

⁷⁹ *Ibid.* [La traducción es mía.]

Contrarios al control ejercido por la élite oligárquica que, según Resende, había guiado históricamente el rumbo del arte nacional de manera jerárquica, conservadora y excluyente, ponían en entredicho incluso la vocación rompedora de hitos modernos promovidos por esta selecta burguesía paulistana, tales como la Semana de Arte Moderno de 1922 y la Bienal de São Paulo. Si se extrapola esta lógica para al escenario de los años setenta, donde “las rudimentarias transacciones entre productor y consumidor de arte pasan a ser mediadas por el mercado⁸⁰”, estas dinámicas de fuerte acento capitalista pasaban entonces a regir otros ámbitos del precario circuito. Como manifestación evidente de este nuevo orden económico en las artes, Resende citaba la vinculación de los —entonces escasos— cursos de nivel superior especializados en artes visuales con “las prácticas de la producción visual mercantil: propaganda, periodismo, televisión, gráfica, diseño industrial, etc⁸¹.” Una vinculación visible, por ejemplo, en las primeras experiencias formativas de Leonilson en la Escuela Panamericana, tal y como se verá en páginas sucesivas.

Pese a que estos críticos acusaban la agresiva intervención del mercado en el precario sistema de arte, es preciso observar que la red de galerías era más bien incipiente durante los años setenta, configurando un circuito que, en palabras de Brito, “se comportaba de forma más o menos amateur, o mejor, artesanal⁸².” Aún más si consideramos que los establecimientos dedicados exclusivamente al arte contemporáneo eran prácticamente inexistentes. Pues, como define Bueno, “en los escaparates y eventos se promovía el arte corriente, pero el lucro venía de las ventas de los grandes nombres del modernismo brasileño, realizadas entre bastidores⁸³.”

Apenas empezaban a surgir y consolidarse las primeras iniciativas que apostaban de lleno por el arte de su propio tiempo en São Paulo, como Arte Exposições Edições Fernando Millan (1970), Raquel Arnaud (1973) —anteriormente Gabinete de Arte—, Luisa Strina (1974) o Paulo Figueiredo (1978)⁸⁴. En este contexto caracterizado por una insuficiente “confrontación entre la producción contemporánea y el mercado⁸⁵”, Leonilson no parecía todavía mantener una relación consistente y fluida con sus principales agentes. Quizá Strina fuera una ligera excepción. La que se convertiría en su primera *marchand* en São Paulo a partir de 1983⁸⁶, promovía exposiciones de

⁸⁰ *Ibid.* [La traducción es mía.]

⁸¹ Resende, José, “Formação do artista no Brasil” en *Malasartes*, n°1, septiembre/octubre/noviembre 1975, p. 24. [La traducción es mía.]

⁸² Brito, Ronaldo, “Análise do circuito” en *Malasartes*, n° 1, septiembre/octubre/noviembre, 1975, pp. 5 [La traducción es mía.]

⁸³ Bueno, Maria Lúcia, *Op. Cit.*, p. 398. Además, Sônia Salzstein observa la persistencia de esta dinámica a finales de los años noventa, cuando afirma que “el hecho de que los campeones del mercado de arte sigan siendo los nombres consagrados por la ideología nacional y populista, que cabalga en la imaginación del público brasileño desde los años 1930 (en la que imperaba, obviamente, la figura de Cândido Portinari), es una clave más para entender el carácter contradictorio del proceso de modernización en marcha. Al final, si está ocurriendo un cierto reconocimiento público alrededor de una imagen de arte moderno y contemporáneo brasileño, ¿cómo explicar que el mercado solamente apueste por los grandes valores de las generaciones de 1920 y 1940? Ni siquiera mencionamos que el arte moderno de los años 1950 y la producción contemporánea prácticamente no se venden en los reductos especializados del mercado...” en Salzstein, Sônia, “Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições e instância pública” en *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, Cebrap, n° 50, marzo de 1998, p. 385. [Las traducciones son mías.]

⁸⁴ Para un panorama histórico del tejido galerístico en el eje Río de Janeiro-São Paulo, véase: Fioravante, Celso, “O marchand, o artista e o mercado” en *Fórum Permanente*, http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado. Para testimonios de algunos de estos agentes, véase: Arnaud Babenco, Raquel, “Cultura e Responsabilidades” en *Arte em São Paulo*, São Paulo, 29 de marzo de 1985; Strina, Luisa, “Política de Riscos”, *Arte em São Paulo*, São Paulo, 29 de marzo de 1985 y Lagnado, Lisette y Millan, Fernando, “Entrevista: Fernando Millan”, *Galeria*, São Paulo: Área, n° 12, pp. 22-30, 1988.

⁸⁵ Venâncio Filho, Paulo, *Op. Cit.*, p. 24. [La traducción es mía.]

⁸⁶ Thomas Cohn, coleccionista convertido en *marchand* en 1982 al principio en Río de Janeiro y a partir de 1997 en São Paulo, y Regina Boni, que inaugura la Galería São Paulo en 1981, serán los otros galeristas que representaron a Leonilson, en diferentes momentos, durante su fugaz carrera.

artistas de los años sesenta y setenta, a las que Leonilson reconoció visitar con frecuencia⁸⁷. Sin embargo, su primer contacto efectivo con la reconocida profesional solo se dio durante una breve estancia del joven en Brasil en 1982 cuando, a la vuelta de su viaje a Madrid, decidió probar suerte: antes de partir para una temporada en Milán, se presentó en la galería con un conjunto de dibujos.

"Cuando empecé a frecuentar la galería de Luisa, era 1978. Me acuerdo de haber ido a una exposición de Wesley Duke Lee y creo que de [Luiz Paulo] Baravellii también. No me acuerdo bien. Fui allí y dije: 'Luisa, tengo estos trabajos aquí'... sin haber sido ni siquiera presentado. Dije: 'Luisa, mi nombre es Leonilson, ya te conocía de aquí de São Paulo porque solía venir a tus exposiciones (...)'⁸⁸"

Es como mínimo curioso observar que, formándose durante un período en el que el mercado aún daba sus primeros pasos hacia su profesionalización, Leonilson se convertiría unos pocos años después en uno de los rostros más emblemáticos del eufórico periodo de ventas de los ochenta. Años en los que las galerías pasaron a dar muestras más evidentes de su vigor y sostenibilidad, promoviendo situaciones muy novedosas para el escenario artístico nacional: por primera vez los jóvenes artistas podían vivir exclusivamente de su oficio⁸⁹, mientras que sus principales agentes —como Thomas Cohn, Luisa Strina y João Sattamini de la Galería Subdstrito—, empezaban a dar sus primeros pasos hacia la internacionalización de sus representados y de sus negocios, mediante sus pioneras participaciones en ferias extranjeras como las de Basel, Colonia y Arco.

Con todo, por mucho que rodeemos la coyuntura socio-política y cultural de São Paulo en los setenta, hallar una respuesta satisfactoria a las cuestiones iniciales sigue siendo una tarea especialmente ardua: ¿Por qué dejar São Paulo? ¿Por qué irse a Madrid? Lo cierto es que cuando Leonilson decidió vender su coche y coger un avión con destino a Madrid, ya hacía casi tres décadas desde que el crítico Mario Pedrosa formulara su más célebre proclama, la que aseveraba que Brasil estaba “condenado a ser moderno⁹⁰”. Pero como se verá a continuación,

⁸⁷ Strina remarca su total dedicación al arte contemporáneo, en declaraciones como: “Yo trabajaba sólo con artistas contemporáneos, cuando otras tenían todo mezclado, modernismo, impresionismo, naïf...” Luisa Strina en Martí, Silas, “Mías influyente galerista do país, Luisa Strina celebra 40 anos de carreira” en *Folha de S. Paulo*, 15 de diciembre de 2014, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1562351-mais-influente-galerista-do-pais-luisa-strina-celebra-40-anos-de-carreira.shtml>. En otra declaración, recuerda la precariedad del sistema del mercado de arte en São Paulo y la dificultad que tenía en apostar por sus contemporáneos: “Creo que no existía un mercado de arte. (...) Mercado es cuando la obra circula y esto es muy reciente. (...) Mercado de arte contemporáneo no existía. Eran personas que compraban y mantenían la obra. Mercado existe cuando existe reventa. (...) Los museos no compraban nada. Las subastas solamente vendían arte moderno”, Luisa Strina en Carvalho Bertolossi, Leonardo, *Arte Enquadrada e gambiarra: Identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (Anos 80 e 90)*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014, p. 68. [Las traducciones son mías.]

⁸⁸ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 225. [La traducción es mía] Se puede suponer también que al ser la representante de artistas como Nelson Leirner —profesor de Leonilson— y de Antonio Dias —cuya obra fascinaba al artista—, Leonilson tuviese conocimiento de la galería y frecuentase sus exposiciones. Revela en una declaración a Pedrosa que fue animado a buscar a Strina por Antonio Dias, con quién había tenido un primer contacto en 1981, en un viaje que realizó a Milán mientras mantenía su residencia en Madrid, véase, Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 224-225.

⁸⁹ Cf. Farias, Agnaldo. Brasil: La escena artística reciente. Desde los 80 hasta los 90. De la euforia a la crítica” en Power, Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006, pp. 231-232.

⁹⁰ En una entrevista sobre la II Bienal de São Paulo, Pedrosa afirma que “Brasil está condenado a ser moderno”; véase, “Condenados ao moderno”, *Tribuna da Imprensa*, 26 de diciembre de 1953. Refuerza su aseveración en un artículo de 1959, explicando que “nuestro pasado no es fatal, pues nosotros lo rehacemos todos los días. Y muy poco preside él nuestro destino. Estamos, por la fatalidad misma de nuestra formación, condenados a lo moderno”, véase, Pedrosa, Mario, “Crescimento da cidade” en Arantes, Otilia (org.), *Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos III*, São Paulo, Edusp, 2004, p. 412, publicado originalmente en *Jornal do Brasil*, 16 de septiembre de 1959. [Las traducciones son mías.]

examinando al detalle sus vivencias previas al viaje, queda patente que, pese a estar bien conectado con el círculo artístico más avanzado de la época, mirase dónde mirase Leonilson encontraba en aquella modernidad algo insuficiente.

En todo caso, este viaje parece huir de cualquier razón programática. Aún así, la inspección de sus antecedentes permite esbozar algunas de las aspiraciones y voluntades del artista que le llevaron a dejar su país. Provisto del ímpetu aventurero propio de la juventud⁹¹ — y en este caso en particular, también arropado por ciertos privilegios de clase y género —, este viaje a Madrid debe ser entendido en su naturaleza innegablemente formativa. Aunque Leonilson lo haya definido en clave rupturista, es innegable que está en completa continuidad con su itinerario cultural vivido entre los años 1975 y 1981 —en una constante dinámica de afirmación/negación de lo aprendido y practicado en São Paulo—.

Retomando a Massey, insisto que estudiar “Madrid, 1981” consiste en analizar un espacio que no es un territorio físico demarcado, sino uno constituido *por* dos ciudades, *en* una trayectoria de un sujeto que, cubriendo una distancia de más de ocho mil kilómetros, piensa haber encontrado la solución perfecta para sus insatisfacciones. Quizá sin saber que, en esta ciudad “bonita y magnánima” que “reúne todas las bellezas del mundo juntas”, sus contemporáneos españoles solo podían ver una ciudad “gris, ocre, marrón⁹²”. Y sin darse cuenta de que, deseando que fuera completamente diferente de São Paulo, al final “su” Madrid no estaba tan alejada de “su” São Paulo, dónde él, a su vez, decía ver “siempre la misma cosa, cuadrado sobre cuadrado, todo negro y gris⁹³”.

3.1.1. Revistas y publicaciones especializadas

Leonilson fue un declarado fanático de las revistas, y no solos de las que se dedicaban a asuntos propios del mundo del arte. En un rápido repaso por su biblioteca, se pueden verificar títulos variados, tanto nacionales como extranjeros, que abarcan temáticas tan dispares como viajes, moda, diseño, cultura popular, música, etc. Sin embargo, demostrando un interés profundo por la producción artística de su tiempo, el artista mantuvo una significativa colección especializada, constituida por las principales publicaciones del circuito artístico local e

⁹¹ Georg Simmel define la “aventura” como el territorio privilegiado de la juventud y concretamente de la comunidad artística, véase: Simmel, Georg, *Sobre la aventura: Ensayos sobre estética*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 21.

⁹² Esta caracterización del Madrid de los años setenta e inicios de los ochenta es repetidamente utilizada por diferentes testigos de esta época. Además parece caracterizar también las prácticas artísticas del período, véase: “... todo era marrón y gris. Ni siquiera blanco y negro puros. Solo marrón y gris en todos los sentidos. Aburrido y pesado. Los buzones y los uniformes de los guardias eran grises y la gente vestía de marrón porque sólo había ropa de ese color, e incluso la música era marrón y aburrida” en Gallero, José Luis, *Solo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid. Ardora, 1991, p. 364. “... la revolución de la que [Guillermo Pérez Villalta] hablaba se parecía más a la fiesta luminosa que, hartos de blancos, negros, grises y marrones, todos deseábamos.” en Escribano, María, “Pinturas que nunca se hubieran hecho” en *Los Esquizos de Madrid: Figuración Madrileña de los setenta* (catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 23. “[sobre los trabajos de arquitectura de los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid] ...aunque no era un requisito ni una obligación, era más habitual, casi una norma, que la formalización de los trabajos de los alumnos se realizase en marrón, blanco, negro y gris.” en López Munuera, Ivan, “¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?” en *Los Esquizos de Madrid: Figuración madrileña de los 70*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 28.

⁹³ Leonilson en Frederico “Leonilson: A Geração 80 ficou para trás”, *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 84, marzo de 1985, p. 57 [La traducción es mía.] Aquí Leonilson se refiere más bien al arte que se producía en la época, muy centrado en el legado de los experimentos conceptuales del concretismo paulistano que, tal y como comenta Zanini, “es el elemento caracterizador de la creatividad de los años 70 en Brasil, en correspondencia con los procesos de desmaterialización que se operaban a escala mundial.” en Zanini, Walter, *Op. Cit.*, p. 320-321. [La traducción es mía.] Del mismo modo que los jóvenes artistas españoles veían Madrid con los colores aburridos de las pinturas que rechazaban, se podría decir lo mismo de Leonilson, ya que al igual que gran parte de las obras conceptuales de la época —comedidas en el uso de colores—, São Paulo es comúnmente conocida como la “jungla de hormigón” y la “tierra de la Illoizna”.

internacional, y correspondientes al periodo comprendido entre los años 1975 y 1993. Es necesario también destacar que la gran mayoría de los volúmenes que hoy se pueden encontrar en este acervo fueron adquiridos durante sus viajes al exterior, puesto que durante la mayor parte de los años setenta y ochenta este tipo de material era de difícil acceso para un joven brasileño. Leonilson solventaba esta carestía a su manera, frecuentando bibliotecas como la de su centro universitario, Fundación Armando Álvares Penteado (FAAP), entre 1977 y 1980, que pagaba las elevadas cuotas de suscripción para recibir revistas como *Artforum* y *Art in America*⁹⁴.

De todos modos, es preciso observar que Leonilson estuvo muy atento a los movimientos del mercado editorial especializado, y en particular de las iniciativas nacionales, localizadas en el eje Río de Janeiro-São Paulo. Si en los años setenta era tan solo un ácido lector, a partir de la década siguiente pasó a ser materia editorial para este sector específico de la prensa y de la crítica. En efecto, se puede asumir que el artista vivió un período marcado por el incremento notable en el número de proyectos editoriales enfocados en el arte —y en muchos casos, en arte contemporáneo—. Dicho fenómeno no está de ninguna manera dislocado de las publicaciones que tienen origen en décadas anteriores y que, de muy variada naturaleza, han sido clave para la constitución del sistema de arte brasileño en la segunda mitad del siglo XX. De este modo, una breve descripción del panorama editorial permite introducirnos en el sistema artístico de la época, además de aproximarnos a los elementos culturales que probablemente estuvieron en el radar del joven Leonilson.

Un título crucial, propio de mediados de la década de setenta, fue la revista *Malasartes* —editada en Río de Janeiro por Bernardo Vilhena, Ronaldo Brito, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cildo Meires, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas—, que tuvo una breve pero consistente andadura⁹⁵. Este grupo, capitaneado por Brito⁹⁶ —figura clave en la crítica de arte, y principalmente reconocido por sus textos en el periódico *Opinião*—⁹⁷, desempeñó un papel decisivo en el circuito del arte de los años setenta y ochenta, al fundar este proyecto que, como prometía en su primer editorial, nacía como una “revista sobre política de las artes” que, sin frivolidades pero tampoco sin hermetismo, respondería a la necesidad de analizar “la realidad contemporánea del arte brasileño y de señalar alternativas”⁹⁸. Sobre todo, como observan las historiadoras Martha Telles y Fernanda Lopes Torres, *Malasartes* actuó de manera eficaz al revisar y acortar las distancias entre los agentes culturales cariocas y paulistas⁹⁹.

⁹⁴ Afirma Leonilson que “En la FAAP ellos recibían todas las revistas: *Artforum*, *Art in America*, y yo las veía allá.” en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 220. [La traducción es mía.]

⁹⁵ Dicha publicación solo tuvo tres números: Septiembre/octubre/noviembre de 1975, diciembre/enero/febrero de 1976 y abril/mayo/junio de 1976.

⁹⁶ Brito desarrolla su perspectiva personal sobre la revista malabares en Brito, Ronaldo, “Malasartes: Um depoimento pessoal” en Brito, Ronaldo (textos) y Lima, Sueli de (org.), *Op. Cit.*, p. 95-98.

⁹⁷ *Opinião* fue un periódico semanal que estuvo en circulación entre 1972 y 1977. Fundado en Río de Janeiro por Fernando Gasparian en el apogeo de la dictadura militar, dicho periódico alcanzó una distribución comparable a publicaciones de la gran prensa, como la revista *Veja*, aunque fuera más bien un vehículo de la prensa alternativa. Dirigido durante gran parte de su historia por Raimundo Pereira, la línea editorial era políticamente comprometida, con una clara inclinación a la perspectiva de los movimientos de izquierdas renovados. De este modo, esta publicación se vio extremadamente afectada por la censura militar, lo que ocasionó su cierre en la edición n° 231, con las fuerzas de control retirando sus ejemplares de todos los quioscos; véase: Kucinski, Bernardo, *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Edusp, 2001, pp. 161- 187.

⁹⁸ “Introdução” en *Malasartes*, Rio de Janeiro, n° 1, septiembre/octubre/noviembre de 1975, p. 4.

⁹⁹ Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo de Arte no Brasil na Década de 1970*, (pendiente de publicación), p. 8.

También desde el circuito artístico de Río de Janeiro, y la revista *Módulo*, fundada por el arquitecto Oscar Niemeyer en 1955, volvía a circular a partir de 1975, después de un hiato forzado por la persecución de la censura militar, que la había prohibido en 1965. Y cuya última edición se publicó en 1989. Aunque su línea principal fuese la arquitectura, pasó a abarcar contenidos afines a las artes contemporáneas, diseño y cultura general. Durante sus últimos años, bajo la coordinación editorial de Marcus Lontra, la publicación fue un vehículo destacado para los debates tan propios de lo que se llamó el arte de la “Generación 80”. En efecto, su edición de julio/agosto de 1984 hizo las veces de catálogo oficial de la decisiva exposición *Como Vai você, Geração 80?*, comisariada por Lontra, Sandra Mager y Roberto Leal en el Escuela de Artes Visuales del Parque Lage¹⁰⁰, y que contó con obras seleccionadas de Leonilson. Además fue esta revista una de las primeras en apostar por el artista: el pintor Jorge Guinle y el crítico Frederico Moraes publican en 1983 y 1985, respectivamente, elogiosos ensayos sobre su producción temprana, que empezaba a despuntar en el mercado brasileño¹⁰¹. Como un obstinado catalogador de sí mismo, Leonilson tenía guardados estos números de la revista en su biblioteca personal.

Otra importante aportación carioca fue indudablemente *Gávea*, cuyos quince números, publicados entre 1984 y 1997, se diferenciaban de las otras propuestas editoriales dedicadas al arte moderno y contemporáneo. Marcada por un acentuado enfoque institucional académico, *Gávea* fue publicada semestralmente por el “Curso de Especialización en Historia del Arte y Arquitectura en Brasil”, del Departamento de Historia de la Pontificia Universidade Católica de Río de Janeiro, bajo la coordinación académica de Carlos Zílio. Fue una propuesta pionera al apostar por un formato universitario inédito en Brasil, publicando artículos e investigaciones de alumnos, profesores e invitados, además de traducciones inéditas de figuras eminentes del escenario internacional como Rosalind Krauss, Hubert Damisch, Yve-Alain Bois, Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan o Harold Rosenberg, entre otros. No solo en su proyecto gráfico — más evidente en su primer número— se asemejaba al de la estadounidense *October*, sino que ésta era un referente por su “posición innovadora de reflexión teórica y demarcación política en el campo de arte”, como confesaría Zílio¹⁰². Es relevante señalar que Leonilson tuvo contacto con esta publicación, puesto que se encontró el número 6 de esta revista en su biblioteca personal; muy probablemente porque estuviese interesado en el texto de Ricardo Basbaum, “Pintura dos Anos 80: Uma Observação”, sobre el que hacen una breve mención el comisario Adriano Pedrosa y el artista durante una entrevista realizada en 1991¹⁰³.

A comienzos de los años ochenta, en São Paulo, el crítico Rodrigo Naves asumía la dirección del suplemento *Folhetim* del diario *Folha de S. Paulo*. Bajo su coordinación, el que fuera

¹⁰⁰ *Módulo: edição especial - Catálogo Oficial da Exposição: “Como Vai Você, Geração 80?”*, Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais Parque Lage, julio/agosto de 1984. Más adelante, se abordarán los aspectos principales de esta exposición, crucial para el debate artístico de los años ochenta.

¹⁰¹ Guinle, Jorge, “Leonilson: a implosão da imagem”, *Módulo*, Rio de Janeiro, n.º 75, 1983, pp. 46-49. Un ejemplar de este número se puede encontrar en la biblioteca personal del artista, conservada en “Projeto Leonilson”, en São Paulo. Otra importante mención a Leonilson en esta misma revista ocurre a través del artículo Moraes, Frederico, “Leonilson: A Geração 80 ficou para trás”, *Módulo, Rio de Janeiro*, n. 84, marzo de 1985, p. 57.

¹⁰² Declaración de Carlos Zílio extraída de Melim, Regina y Zílio, Carlos, “Revista *Gávea*: Entrevista com Carlos Zílio” en *concininitas*, año 18, v. 01, n.º 30, diciembre de 2017, p. 3. [La traducción es mía.]

¹⁰³ Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 232.

el primer vehículo cultural “alternativo” dentro de la gran prensa oficial en Brasil —lanzado en 1977 y caracterizado por su estilo positivo y “marginal”—, se convertía en un medio de divulgación y análisis privilegiado para los debates relacionados con las artes visuales. Con un acercamiento más refinado hacia las manifestaciones culturales, lo artístico ganó una visibilidad hasta entonces desconocida en el periodismo local; hecho de suma relevancia si se considera la amplia distribución del diario por todo el país. Por otro lado, Naves también fue editor de la revista *Novos Estudos Cebrap*, publicada por el Centro Brasileiro de Análise e Planejamento y que, según él, tenía un perfil “de izquierdas”, puesto que las decisiones editoriales se guiaban por prácticas que posibilitasen una “mayor igualdad social en Brasil”. Imbuido de estas ambiciones que, en todo caso, son reconocibles como herederas del círculo crítico del diario de la década anterior *Opinião*, Naves fue el responsable de la línea editorial entre los años de 1987 a 1995¹⁰⁴.

Con un carácter más atento por el aspecto social y mercadológico del arte, destaca el título carioca, *Arte Hoje*, y dos títulos paulistanos, *Galeria* y *Guia das Artes*. El primero, publicado entre 1977 y 1979 por la editorial Globo —y fundado en 1952 por el magnate de las comunicaciones Roberto Irineu Marinho—, era una lectura frecuente para Leonilson¹⁰⁵. Con un lenguaje accesible y muy ligado a la agenda cultural de los centros de artes y galerías nacionales e internacionales, *Arte Hoje* se apartaba de los formatos más académicos, ambicionando ser una revista de amplio alcance. De ahí que sus páginas, todas ilustradas con fotografías a color, se hayan hecho eco de las nuevas tendencias y entrevistado figuras que marcaban los debates en boga a finales de la década de los setenta. En paralelo, destacaba en su línea editorial la presencia de artículos destinados al circuito profesional de galerías y para fomentar a la actividad coleccionista¹⁰⁶.

También las revistas *Galeria* —publicada entre 1986 y 1997— y *Guia das Artes Plásticas* —entre 1986 y 1994— tenían un perfil más comercial, y de manera similar se acercaban al sistema de producción industrial de las editoriales de larga circulación. Pese a que fueron títulos lanzados con posterioridad al viaje de Leonilson en 1981, no configurándose como antecedentes formativos del artista, fueron importantes canales de divulgación del sistema del arte en el paso de una década a la otra. Además, al tiempo que dieron visibilidad a grupos de jóvenes críticos, tal y como señala Arnaldo Farias, hicieron posible cierta interlocución con la generación anterior, llamada “hermética” —“más rigurosa en sus formulaciones y que se resistía a hacer concesiones con un sistema de arte que jamás había cortejado¹⁰⁷” —.

En la primera destacaba la participación de importantes figuras de la crítica periodística de la época — como Rodrigo Naves, Sheila Leirner, Aracy Amaral, Olívio Tavares de Araújo,

¹⁰⁴ Para un testimonio personal de Naves sobre su experiencia como editor de la revista, véase: Naves, Rodrigo, “Entre mortos e feridos - Novos Estudos e Cebrap de 1987 a 1995” en *Novos Estudos*, n° 75, julio de 2006, pp. 15-21.

¹⁰⁵ En la biblioteca personal de Leonilson, conservada en São Paulo por el “Projeto Leonilson”, se comprobó una voluminosa colección de ejemplares de *Arte Hoje*. Se pudo concluir que Leonilson tuvo contacto con la revista desde su primer número (julio de 1977) y que hasta septiembre de 1979 ha sido un frecuente lector de sus ediciones mensuales —exceptuando en este intervalo de dos años, las ediciones de noviembre de 1977; enero, mayo y abril de 1978 y mayo, junio, julio, agosto de 1979.

¹⁰⁶ Dicho enfoque puede verificarse en materias como Pereira Filho, Mario, “O ofício de coleccionar” en *Arte Hoje*, año 2, n° 20, diciembre de 1979, Rio de Janeiro, Globo, pp. 56-59; Arestizabal, Irma, “O delírio de coleccionar” en *Arte Hoje*, año 1, n° 1, julio de 1977, Rio de Janeiro, Globo.

¹⁰⁷ Farias, Arnaldo, “Brasil: La escena artística reciente. Desde los 80 hasta los 90. De la euforia a la crítica” en Power, Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006, p. 232.

Tadeu Chiarelli, Márion Strecker, Agnaldo Farias, Alberto Tassinari, Ricardo Basbaum, Paulo Herkenhoff y Norval Baitello Junior, entre otros—, y cuyo equipo editorial articulaban Wilson Coutinho, Lisette Lagnado y Casemiro Xavier de Mendonça. Dirigida por el empresario Laerte Padilla Junior, que en un momento dado compartió funciones con el galerista Marcantonio Vilaça, la revista aunaba materias sobre grandes artistas y eventos internacionales con entrevistas a jóvenes y consagrados profesionales brasileños¹⁰⁸. Además de una agenda cultural y galerística actualizada en todos sus números, es preciso señalar la frecuente inclusión de nombres de la “nueva pintura joven”, en un tratamiento periodístico que a veces cambiaba el habitual tono divulgativo para acercarse a una cobertura de ecos de sociedad o, en otras ocasiones, al estilo de la prensa del corazón¹⁰⁹. También es elocuente que incluyesen en todos los números, y al final de cada volumen, una tabla con las cotizaciones de diferentes artistas en el mercado local: Leonilson aparece en una de ellas, en 1991, con un óleo sobre lienzo de 100 x 150 cm por 4 mil dólares, producido el año anterior¹¹⁰.

Guia das Artes Plásticas fue una publicación mensual que tenía características similares a las de *Galeria*: periodismo enfocado en las artes visuales con una fuerte vinculación con los agentes e intereses del mercado. Dirigida por Len Berg y Maria Lúcia Abdalla y teniendo como editor-jefe a Jaime Spitzcovisky, esta revista publicó con gran frecuencia materias dedicadas a Leonilson, principalmente debido a su condición de artista representado por las galerías Thomas Cohn y Luisa Strina —tanto en las páginas publicitarias de sus exposiciones como en ensayos críticos de sus muestras en diferentes galerías¹¹¹—. En este sentido, recuerda el crítico Alberto Tassinari, era una revista “muy buena”; aunque añade un matiz crítico al sopesar que ambas publicaciones eran “mucho menos concentradas que el periodismo cultural de la década de 1970. Casi todo es bueno en aquellos periódicos minúsculos, como el *Opinião*”.

Otra propuesta destacable en el escenario de inicios de los años ochenta ha sido la revista *Arte em São Paulo*. Fundada por el pintor Luiz Paulo Baravelli y co-editada por Lisette Lagnado y Marion Strecker, de 1981 a 1985, en sus páginas se dieron citas muchos de los protagonistas del período, ya sean historiadores, críticos, artistas, comisarios o galeristas. De apariencia menos industrial, más ligada a una práctica editorial alternativa —tanto en su factura final como en su contenido—, se diferenciaba de los otros proyectos por su evidente naturaleza experimental, más interesada en el intercambio plural de ideas y menos vinculada a la divulgación de noticias relacionadas con los eventos del mercado e institucionales. En la edición de marzo de 1985, Leonilson contribuyó con un breve ensayo con el que celebraba el arte de su propia generación, en oposición a la resistencia y rechazo manifestados por la élite de los artistas de los

¹⁰⁸ Cf. Della Coletta Monteiro, Fabiana, *Da Geração 80 na arte contemporânea brasileira: Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015, p. 53.

¹⁰⁹ Leonilson es uno de esos artistas que estuvieron en el radar editorial de *Galeria*, siendo su trabajo celebrado con una reseña en una sección fija de la revista que, en sus primeras páginas, siempre publicaba el perfil de un artista elegido, seguido de una crítica e imágenes de sus obras, véase: Lagnado, Lisette, “Leonilson: símbolos coloridos” en *Galeria: revista de arte*, São Paulo, nº 8, 1988, pp. 26-29. Ejemplos del tono más ligado al periodismo del corazón puede comprobarse en: “A Jeunesse Doirée” en *Galeria: revista de arte*, São Paulo, nº 1, 1986, pp. 28-32 y “El amor happening de Luis Zerbini y Regina Casé” en *Ibid.*, pp. 28-32.

¹¹⁰ “Cotações” en *Galeria: revista de arte*, São Paulo, nº 24, 1991, pp. 80-81.

¹¹¹ Cf. *Guia das Artes Plásticas*, São Paulo, Casa Editorial Paulista, año 1, nº 3, febrero/marzo de 1987, p. 27 y Salzstein, Sônia, “As palavras e as coisas.” *Guia das artes Plásticas*, São Paulo, Casa Editorial Paulista, nº. 8, 1989, pp. 55- 57.

años setenta. Otro aspecto a destacar es que posteriormente ambas editoras, Strecker y Lagnado, han ocupado posiciones relevantes en otros vehículos de comunicación, habiendo acompañado de cerca la trayectoria de artistas que despuntaron en los primeros años de la década. Tanto una como otra han sido redactoras, críticas de arte y editoras de “Ilustrada” — sección de cultura de la *Folha de S. Paulo*—. Específicamente Lagnado, figura imprescindible en la producción crítica del arte de Leonilson, había estado trabajando durante esos años como reportera y editora de la revista *Galeria*, antes de iniciar su relación profesional con la *Folha de S. Paulo* en los años noventa.

En este sentido, es crucial señalar el significativo interés de la prensa más general por abrir espacios de cobertura para el arte contemporáneo¹¹². Utilizando la *expertise* de sus críticos contratados y colaboradores —que solían actuar en paralelo en las revistas especializadas ya citadas—, los grandes vehículos impresos de comunicación han prestado mayor atención al arte en sus suplementos culturales, legitimando esta producción artística, resultante de la voracidad del mercado. Además de Strecker y Lagnado, otros profesionales como Wilson Coutinho, Olívio Tavares de Araújo, Casemiro Xavier de Mendonça, Sheila Leirner, Tadeu Chiarelli y Annateresa Fabris han ocupado con gran visibilidad las páginas de diarios como *Folha de S. Paulo* y *Estado de S. Paulo*. También, la principal revista de circulación nacional, *Veja*, dio un espacio entre sus páginas a las pautas relacionados con el arte contemporáneo —especialmente a través de los textos de Casimiro Xavier de Mendonça—; páginas que, por diversos motivos y en diversas ocasiones, han concedido protagonismo a la obra y a la figura de Leonilson¹¹³.

3.1.2. Escuela Panamericana

Aunque pueda resultar un cliché propio los relatos de la historia del arte, es inevitable recalcar el interés precoz demostrado por Leonilson hacia la práctica artística. En una temprana entrevista fechada en 1983, poco después de haber regresado de su experiencia europea —en Madrid y posteriormente en Milán—, el propio artista revelaba que:

“Siempre pinté, desde pequeño. Mi padre siempre me dejó hacer aquello que me gustaba y un amigo suyo me regalaba materiales de pintura que traía de Europa. En el colegio, me gustaban los dibujos de las clases de matemáticas y mis redacciones en las clases de portugués eran

¹¹² Sobre este escenario editorial que surge a inicios de los años ochenta, Mônica Zielinsky desarrolla un comentario crítico preciso. Al considerar que estas publicaciones actuaban como elementos de mediación del arte con sus público, verifica que durante ese momento la función del crítico se mezcló peligrosamente con la de un profesional sometido a las exigencias del mercado, operando bajo la lógica del marketing cultural. Además, según Zielinsky, los límites entre curaduría y crítica se borraron inevitablemente, confundiendo ambas actividades con la de un animador cultural; véase Cf. Zielinsky, Mônica, “A” arte e sua mediação na cultura contemporânea” en Ferreira, Glória (org.), *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro, Funarte, 2006, p.221–226.

¹¹³ Algunos de los artículos publicados sobre Leonilson en la revista *Veja*: Mendonça, Casimiro Xavier de, “A revanche do desenho” en *Veja*, 28 de agosto de 1985, p. 148 - 150; Mendonça, Casimiro Xavier de, “Arca modernista” en *Veja*, São Paulo, 1 de junio de 1983, p. 141-142 y Pimenta, Ângela, “Com tinta e gota de sangue”, *Veja*, São Paulo, Editora Abril, 14 de abril de 1993, pp. 108-109.

sobre cosas que yo hacía y que me gustaban. Hablaba de mí, siempre fui muy egoísta conmigo, con mi mundo particular¹¹⁴.”

Para no caer en el tópico del artista predestinado —aquél cuyas dotes creativas parecen obedecer exclusivamente a un talento innato—, es crucial tratar el itinerario formativo y trayectoria de esfuerzos por incrementar la capacidad productiva, así como el contexto institucional e informal que pudo servir de estímulo durante el período exclusivamente formativo.

En este sentido, la Escuela Panamericana¹¹⁵ significó su iniciación específica en el arte. A mediados de los años setenta, cuando todavía estaba finalizando sus estudios básicos, convenció a sus padres para que le matriculasen en diferentes cursos libres ofrecidos por esta institución. Aunque sin antecedentes de otros artistas en su familia, Leonilson pudo contar con el apoyo moral y material de sus padres —pese a que según confiesa su hermana, Ana Lenice Dias, su progenitor siempre conservó la esperanza que un día su hijo dejase las inclinaciones artísticas para trabajar con él en la gerencia de su negocio comercial—¹¹⁶.

El claro interés por dedicar su tiempo libre a las clases representó un productivo primer contacto con el circuito artístico y con sus propias aptitudes creativas; algo que corroboran sus excelentes resultados, avalados por el cuerpo de profesores al concederle además de un certificado de superación del Curso Superior en Artes Plásticas en 1974, y una Mención Honorífica por sus méritos durante el año de 1973.



CERTIFICADO ESCUELA PANAMERICANA DE ARTE, 1976
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL PROJETO LEONILSON / ©
PROJETO LEONILSON

¹¹⁴ Declaración de Leonilson en Moraes, Frederico, “Cede o desenhista, cresce o pintor” en *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de marzo de 1985.

¹¹⁵ Fundada en 1963 por Enrique Lipszyc, en la ciudad de São Paulo, la “Escuela Panamericana” se destaca como una de las más conocidas instituciones de enseñanza de artes gráficas, diseño y comunicación visual. Muy ligada a la preparación laboral, ha sido el centro de formación de muchos de los profesionales que han destacado en las décadas siguientes en el mercado cultural brasileño. Posee una oferta de cursos de corta y larga duración, títulos libres u oficiales. La institución ofertaría los nuevos planos de estudios que surgen en esta década, en la que el arte se alía a disciplinas y saberes aplicados, con la intención de formar mano de obra especializada para el prometedor mercado de las comunicaciones. Pues, tal y como confirma Renato Ortiz, entre 1970 y 1974, Brasil ya se encontraba entre los países con mayores tasas de crecimiento del mercado publicitario en el mundo, superando a Italia, Holanda y Australia. Además, el consumo de televisión también disparó en la década de los setenta —ocupando el puesto número siete en el ranking mundial—, presentando cifras similares a las de Francia, Alemania y Reino Unido; véase, Ortiz, Renato, *Op. Cit.*, p. 131, 199-200.

¹¹⁶ Declaración extraída de una conversación con Ana Lenice Dias, hermana del artista y directora del “Projeto Leonilson”, el 15 de enero de 2015.

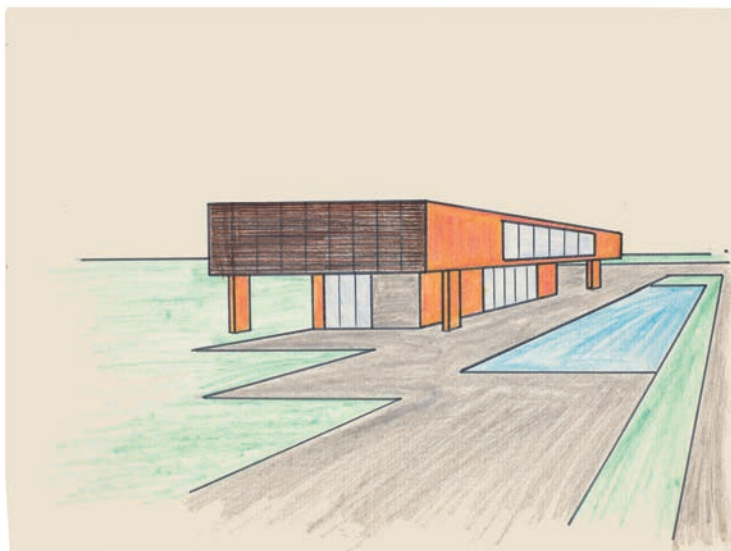


MENCIÓN HONORÍFICA ESCUELA PANAMERICANA DE ARTE
1973
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL PROJETO LEONILSON /

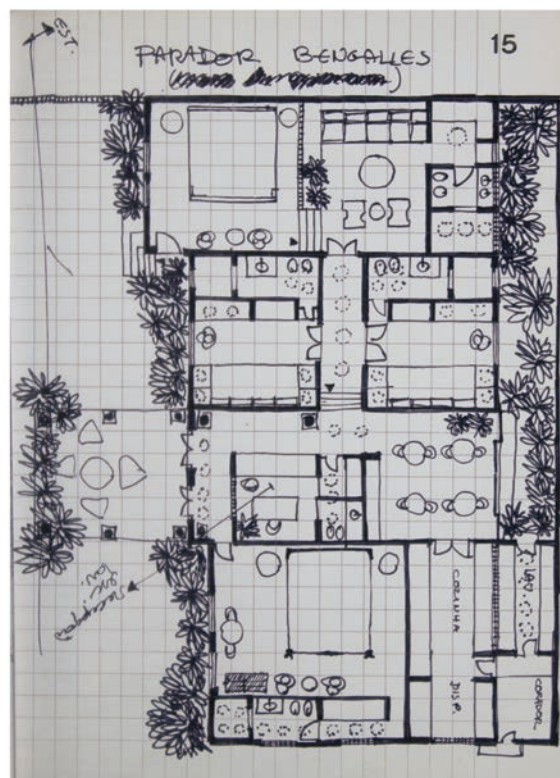
En los dibujos y estudios de esta época se verifica un marcado interés por el lenguaje de la arquitectura —ya sea en una extensa serie de curiosas fachadas o en sus plantas para diferentes casas—¹¹⁷. Este interés se manifiesta hasta los primeros años de la década de 1980; por ejemplo, en el cuaderno de visitas de la exposición que inauguró en Madrid en 1981, donde Leonilson dejó registrado en las últimas páginas algunos garabatos que continuaban sus anteriores “proyectos” espaciales. Por otro lado, su hermana recuerda que, debido a la llamativa constancia de esta tipología de dibujos, por un momento la familia pasó a creer que Leonilson se convertiría en arquitecto¹¹⁸. Nada más lejos de la realidad: no solo se desinteresaría rápidamente de una formación académica tradicional, además sus dibujos se comprobarían menos racionales o virtuosos de lo esperado. Cuenta Margot Crescenti, su amiga desde finales de los años setenta, que al pedir que su primo, el arquitecto Felipe Crescenti, analizara una planta que le había regalado Leonilson, descubrió que aquél proyecto concebido por el artista era más bien un error de cálculo —o una poética imposibilidad espacial—.

¹¹⁷ Los dibujos de fachadas y de plantas pueden ser consultados en *Catálogo raisonné: Leonilson/ 1971-1980*, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, v. I, pp. 123- 144, 162-175, 176-187.

¹¹⁸ Declaración extraída de una conversación con Ana Lenice Dias, el 15 de enero de 2015.



VISTA EM PERSPECTIVA COM PISCINA, C. 1977
LEONILSON
ROTULADOR Y LÁPIZ DE COLOR SOBRE PAPEL
23,5 X 31 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO LEONILSON



SIN TÍTULO, 1978
LEONILSON
ROTULADOR SOBRE PAPEL CUADRICULADO
19 X 13,5 CM
FOTOGRAFÍA: ARCHIVO PROJETO LEONILSON / © PROJETO LEONILSON

3.1.3. Fundación Armando Álvares Penteado

En 1977, al completar veinte años, Leonilson decide centrarse académicamente, matriculándose en la “Licenciatura en Educación Artística” de la Fundación Armando Álvares Penteado (FAAP); curso que, habiendo sido fundado en 1967, se convirtió en uno de los puntos neurálgicos del sistema del arte paulistano de los años ochenta. La más potente opción que tenía la juventud interesada en los estudios artísticos¹¹⁹ — igualada en protagonismo y reconocimiento en São Paulo por el Centro Universitario de Bellas Artes y por la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo—, dicho curso fue además pionero en la enseñanza de las artes en la ciudad. Precisamente su diferencial era haber reunido en su cuerpo docente un grupo de artistas consagrados como Júlio Plaza, Nelson Leirner, Regina Silveira, Donato Ferrari, Donato Chiarella, Tomoshigue Kusuno y el eminente historiador del arte Walter Zanini, entre otros. En una entrevista, Leirner recuerda sus inicios como profesor en la institución, destacando su apuesta

¹¹⁹ Es preciso matizar que, a pesar de que fuese un programa académico muy atractivo —por las razones que se van a exponer a lo largo de este apartado—, no necesariamente era un curso popular, puesto que al integrarse a un sistema universitario privado, reunía entre sus matriculados una gran mayoría proveniente de una clase media urbana acomodada, que efectivamente podría hacer frente a las tasas académicas.

por la innovación y el estímulo a la creación que se generó durante aquellos años en dicha universidad:

“Comencé a dar clases en la FAAP en 1973. En aquella época se empezaba a pensar en una reestructuración de las artes plásticas en la FAAP. Entré como profesor invitado y era un grupo que llevaban Donato Ferrari, Mario Ishikawa... Ellos estaban intentando replantear el curso, trayendo nuevos profesores. Y fue en ese momento cuando Regina Silveira, Julio Plaza, Walter Zanini y yo empezamos a dar clases. Antes de nosotros, se hacía un mayor énfasis en las clases teóricas. La clase práctica casi no existía. Tanto era así que los talleres eran minúsculos, fuera del edificio de la FAAP, en una nave pequeña. Impartíamos las clases allí, pero casi no había equipos, nada. Con el tiempo, la FAAP se convirtió en una universidad con más plural¹²⁰.”

Sin embargo, además de este declarado interés por promover una carga docente más inclinada hacia la práctica, prevalecía un innegable interés por la formación multimedia del alumnado. En continuo diálogo con los experimentos de vanguardia de aquella década, los diferentes grupos de estudiantes pasaban por un proceso de aprendizaje totalmente alineado con las últimas tendencias, y con un marcado sesgo conceptual. Así, en las instalaciones de la facultad acababan utilizando como medios productivos novedosas tecnologías como las máquinas fotocopadoras y el vídeo, o experimentando con lenguajes propios de la performance y soportes materiales efímeros.

La institución, afín a la producción artística de algunos de sus principales profesores —en especial, Plaza, Leirner y Silveira—, y a la investigación de historiadores como Walter Zanini —que como director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo demostraba una evidente inclinación por las prácticas conceptuales¹²¹—, ofertaba un claustro docente que acabó por moldear los principios artísticos de muchos de sus ex-alumnos más famosos, tales como Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Jac Leirner, Leonilson, entre otros¹²². Todos ellos remarcaban la importancia de estas figuras como claves de sus procesos formativos —ya sea por una relación de influencia directa o, como en el caso de Leonilson, muchas veces por oposición a este legado—.

¹²⁰ Declaración de Leirner en Name, Daniela y Lopes, Fernanda, “Entrevista com Nelson Leirner” en Lontra Costa, Marcus (ed.) *Onde está você, Geração 80?*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 22. [La traducción es mía.]

¹²¹ Walter Zanini (1925 - 2013), doctor en Historia del Arte por la Universidad de París VIII en 1961, trabajó como historiador, crítico de arte y curador, jubilándose como profesor titular de la Universidad de São Paulo. Entre 1963 y 1978, ocupó la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, el primer museo universitario del país dedicado al arte contemporáneo. Además, fue el curador de las 16ª y 17ª ediciones de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo, en 1981 y 1983 respectivamente. Como figura central en los años aquí analizados, volveremos a citarlo en los siguientes apartados de este capítulo, específicamente en los relacionados con la experiencia de Leonilson con dicho museo y la Bienal de São Paulo.

¹²² En una importante investigación sobre los artistas de la escena de los ochenta en São Paulo, Tadeu Chiarelli cita a otros artistas formados en la FAAP, tales como Caetano de Almeida, Fabiana de Barros, Carlito Contini, Edith Derdyk, Mônica Nador, Brenda Novak, Isa Pini, Iran do Espírito Santo y Edgard de Souza., véase: Chiarelli, Tadeu, *No calor da hora: Dossiê joven artistas paulistas, década de 1980*, Belo Horizonte, C7 Arte, 2011, p. 16. En esta misma publicación se pueden conferir los testimonios de algunos de estos artistas en relación a su experiencia en dicha facultad, como: Leda Catunda, pp. 93-97; Sergio Romagnolo, pp. 151-153 y Jac Leirner, pp. 253- 255.

Otra innegable consecuencia del perfil docente de la FAAP fue el escaso protagonismo de las clases específicas de pintura¹²³ que, como se verá más adelante, acabó marcando gran parte de la producción artística paulista. Por un lado, la ausencia de la enseñanza de técnica pictórica desembocó en producciones más ligadas a tendencias conceptuales, como pueden ser las de Jac Leirner y Ana Maria Tavares, y por otro, ejerció un papel determinante en lo que acabó siendo el escenario de la pintura paulista de aquella década —que pese a todo, de una manera u otra, muchas veces se vinculó con el “renacer de la pintura” tan en boga por aquél entonces, y cuyo artífice institucional había sido más bien la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en Río de Janeiro—. En este sentido, aclara Nelson Leirner que “el Parque Lage sí estaba mucho más orientado a la pintura. En São Paulo, abríamos más el campo para el objeto, para la instalación, para otros medios¹²⁴.” Sergio Romagnolo, una de las figuras centrales en el debate pictórico de la época, sostiene que

“todos los que hicieron FAAP, en los años 80, eran autodidactas en pintura. (...) Trabajábamos con varios medios: escultura, grabados. Teníamos un semestre de animación Super-8. La idea era la multiplicidad de medios. Y creíamos que la pintura podía ser uno más de esos otros medios¹²⁵.”

Otro de los puntos a destacar era la libertad de cátedra de los profesores, en un período de distensión de la censura militar, tal y como confirma Leirner al señalar que

“[e]l final de la de la dictadura ayudó mucho en la explosión de la “Generación 80”, porque en la dictadura no podría haber clases como ésta¹²⁶.”

Con “ésta” se refiere a una pedagogía alternativa, mediante la que

“el alumno enloquecía, esto era lo mejor que ocurría en aquella época en la FAAP. Nadie estaba obligado a nada. Mis alumnos no tenían que hacer performance porque yo lo hacía, tanto es así que yo daba clases de pintura. Pero las daba de manera diferente a las de los profesores tradicionales. La primera orientación para cada alumno era que debía tirar su estuche de pintura, aquel material ordenadito de estudiante

¹²³ Matiza Leirner que “había un desplazamiento de alumnos hacia otros lenguajes a margen de la pintura, pese a que nosotros también impartiésemos clases de pintura.” en Name, Daniela y Lopes, Fernanda, *Op. Cit.*, p. 22. [La traducción es mía.]

¹²⁴ *Ibid.* Esta postura se refleja también en una conversación que mantuve con Regina Silveira, en São Paulo, el 8 de enero de 2015, cuando afirma que, como artista y profesora, no estaba interesada en lo que se enmarcaba como la “vuelta de la pintura”, pues en sus propias palabras, “esto era cosa del Parque Lage”. [La traducción es mía.] Como se ha omentado anteriormente, la Escuela de Artes Visuales fue el epicentro de la exposición *Como Vai você, Geração 80?*, pero también se destacó como institución libre de enseñanza. Para una breve descripción del ambiente pedagógico en dicho centro, véase: Neiva, Graça, “Na Escola do Parque Lage, uma nova Forma de Ensinar” en *Arte hoje*, febrero de 1978, p. 48-50.

¹²⁵ Declaración de Sergio Romagnolo en *2080 - Publicación complementaria al catálogo de la exposición “2080”*, São Paulo, Museo de Arte Moderna de São Paulo, 2003, p. 7. [La traducción es mía.]

¹²⁶ Name, Daniela y Lopes, Fernanda, *Op. Cit.*, p. 24. [La traducción es mía.]

responsable. Me gustaba hacer una terapia de *shock* en las primeras clases. Llegaba al aula, cogía un libro cualquiera y decía: “¡Escribid!”, y hacía que escribiesen durante dos horas seguidas un texto. Al final de la clase yo decía: “Sois unos tontos. Me habéis obedecido durante dos horas sin ningún cuestionamiento acerca del porqué estabais haciendo esto. (...) [En caso de que alguien cuestionase], la clase terminaba. Así es como empezaban su formación¹²⁷.”

Lo cierto es que dicha pedagogía heterodoxa supuso un acercamiento entre estudiantes y profesores, una proximidad que reflejaba el ambiente amistoso que parecía existir también entre los alumnos. Por ejemplo, entre las amistades más cercanas de Leonilson durante la época estaban la hoy restauradora Margot Crescenti y los artistas Luiz Zerbini y Jac Leirner; en 1983, tras haber regresado de Europa, se relacionará también con Catunda, Romagnolo y Tavares¹²⁸. Tanto dentro como fuera de las aulas, se gestaba un tejido cultural que iba más allá de lo profesional, y se que promovían alianzas de intereses, aglutinaciones de afinidades y muchas relaciones personales. El principal punto de encuentro extra-oficial de la FAAP era el bar Buin Bom¹²⁹, establecimiento aledaño al edificio principal de la facultad, que con sus precios accesibles acogía a toda la comunidad estudiantil, tal y como recuerda Tavares¹³⁰. Comenta además Nelson Leirner que:

“Discutíamos siempre en el bar, el Buin, que era una especie de continuación de las clases, un punto de encuentro entre profesores y alumnos. De día, discutíamos en la cafetería dentro de la FAAP. Por la noche, íbamos para el Buin y continuábamos discutiendo, lo único es que acabábamos todos borrachos... Podría incluso haber surgido un movimiento dadaísta en Buin, si hubiésemos tenido un Tzara por allí. [risas] El bar ‘hervía’¹³¹.”

Tal era la intensidad de estas dinámicas pedagógicas y sociales, y también la marca que esta experiencia formativa había dejado sobre sus ex-alumnos que, a muchos de los egresados, que se han integrado y consolidado en la escena de los años ochenta e inicios de los noventa, se

¹²⁷ *Ibid*, p. 23.

¹²⁸ Afirmaba Leonilson en entrevista a Adriano Pedrosa: “Yo era de la promoción de Zerbini, de Ana Tavares, de Jac Leirner, Magot Crescenti, Silvia Freitas. Leda y Sergio eran más nuevos, ellos entraron después, en 1979”, véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 218. [La traducción es mía.]

¹²⁹ A menos de cinco minutos caminando desde la puerta principal de FAAP, el bar está ubicado en la Calle Armando Álvares Penteado, 48.

¹³⁰ Declaración extraída de una conversación con Ana María Tavares, realizado en São Paulo, el 23 de junio de 2016.

¹³¹ Name, Daniela y Lopes, Fernanda, *Op. Cit.*, p. 22. [La traducción es mía.]

les reunió bajo una popular e imprecisa denominación: “grupo de la FAAP¹³²”. Romagnolo admite que existe un vínculo entre diversos de ellos, principalmente en lo tocante a un interés por trabajar desde un legado visual-conceptual heredada de sus profesores. De ahí que afirme que:

“Cuando se habla de ‘Generación 80’, se piensa en solo una ‘Generación 80’. Yo cuando pienso en ‘Generación 80’ pienso en varios grupos. Considero el grupo de la FAAP, Jac Leirner, Fátima Nader, Ana Tavares, yo, Leda Catunda, José Spaniol, y muchos otros artistas, que hasta hoy tienen un poco esa característica.¹³³”

Algo que estaría presente también en la conformación de un nuevo circuito artístico en São Paulo, como comenta Leda Catunda:

“Era más o menos así: había mucha gente en clase. Había una parte que no hacía mucha cosa y algunos que hacían más. Había también algunos de nuestros contemporáneos, aunque de otros años, que estaban empezando un trabajo de arte. Y también había siempre profesores que nos asesoraban. Intercambiábamos ideas. Estaba Ana Tavares, Gentil Andrade y varios otros. Iran do Espírito Santo vino después. Esto fue produciendo una red dentro de la escuela. Incluso algunas de esas personas con las que nosotros teníamos más contacto, fueron a trabajar en museos y revistas, lo que acabó formando la base del circuito¹³⁴.”

Percepción también compartida por Leonilson quien, pese a su disconformidad con muchos aspectos de la oferta educativa de la institución, asume en 1991 que

“[l]a FAAP sirvió para que yo conociera a gente, para que viera qué hacía la gente junto con otras personas. Porque yo estaba aislado, completamente. No tenía amigos artistas. No conocía a nadie que trabajase, que hiciese nada. En la FAAP conocí mucha gente que discutía sobre arte (...)”¹³⁵

¹³² La crítica de la época y la historiografía reciente comparten un entendimiento y un uso práctico parecido de esto que se considera el “grupo de la FAAP”, véase: Amaral, Aracy, “Quatro artistas” en Amaral, Aracy, *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*, São Paulo, editora 34, 2006, pp. 194-201. Ivair Reinaldim comenta que en el marco de la práctica pictórica de inicios de los ochenta —contexto en el que se integraron muchos de los egresos de la FAAP—, las dinámicas de agrupación y términos como “generación” sirven como instrumentos de objetivación y como forma de asegurar la representatividad de la producción pictórica, además de reforzar un sentimiento de “contemporaneidad” muy conveniente a otra de las expresiones favoritas de la época —*zeitgeist* o “el espíritu del tiempo”—; véase: Reinaldim, Ivair Junior, *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006, pp. 62-80.

¹³³ Cf. 2080 - *Publicación complementaria al catálogo de la exposición “2080”*..., pp. 7-8.

¹³⁴ Leda Catunda en Chiarelli, Tadeu, *Op. Cit.*, p. 95. [La traducción es mía.]

¹³⁵ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 221-223. [La traducción es mía.]

Sin embargo, aunque muy bien conectado socialmente con el ecosistema de la FAAP, Leonilson parece ocupar en la crítica y en la historiografía reciente un lugar peculiar, pues su figura se resiste a ser incluida de forma automática en esta agrupación. No solo por el rumbo poético que tomó su producción, también por haberse desvinculado del curso antes de terminar los estudios. El artista se abrió a otros circuitos y referentes, distanciándose del lenguaje en común promovido por este grupo, que de manera informal fue constituido por los licenciados de este centro.

Además, y pese a que su experiencia juvenil en la Escola Panamericana se haya comprobado como muy positiva y productiva, durante su carrera en “Educación Artística” sus resultados no fueron los esperados. Manifestando un patente desinterés por las clases de la FAAP —que pese a los esfuerzos de algunos de sus profesores en proponer prácticas heterodoxas de producción de conocimiento, para Leonilson parecían todavía seguir fórmulas de la enseñanza reglada—, el joven expresó en 1983 su desencanto con la formación que recibía allí, añadiendo que para él su paso por la facultad “significó solamente la posibilidad de ver libros sobre arte¹³⁶.”

Lo cierto es que su (fallida) experiencia como alumno de esta institución estuvo condicionada por su carácter anti-académico. “Se pierde mucho tiempo estudiando¹³⁷”, dijo en una entrevista en 1985. Provisto de una inquebrantable confianza autodidacta, y pese a sus críticas a la institución, Leonilson encontró algunos interlocutores entre el cuerpo docente, con quienes compartía un entendimiento sobre qué debería ser el proceso de aprendizaje y el oficio de un artista. Algo que confirma Leirner cuando recuerda que:

“Él no estaba muy interesado en las clases, pero estaba siempre conectado con las artes. Era un alumno con ideas propias, con una cierta rebeldía¹³⁸.”

El mismo profesor parecía reconocer la personalidad de su joven alumno, permitiéndole ciertas concesiones durante el curso:

“Leonilson no concluyó el curso de la FAAP. Él estuvo en la FAAP tan solo al inicio de su carrera. Fue mi alumno solamente un año. Sin embargo es muy curioso porque se puede notar rápidamente quien tiene talento, entonces puedes dejar a este tipo de alumno libre, para que pueda crear. Con él fue así¹³⁹.”

¹³⁶ Moraes, Frederico, *Op. Cit.* [La traducción es mía.]

¹³⁷ Leonilson en Ribondi, Alexandre, “Transvanguardismo: A arte de descomplicar a arte” en *Jornal de Brasília*, 9 de noviembre de 1985. [La traducción es mía.]

¹³⁸ Declaración de Leirner en Luna, Filipe, “Janela para dentro” en *Revista FAAP*, São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 23 de junio de 2016, <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/> [La traducción es mía.]

¹³⁹ Name, Daniela y Lopes, Fernanda, *Op. Cit.*, p. 24. [La traducción es mía.]

Examinando su expediente de notas podemos verificar un recorrido académico realmente inestable. Su ingreso en el curso ocurrió en el segundo semestre académico de 1977, tras haber estado un mes matriculado en el Centro Universitario de Bellas Artes durante el periodo anterior¹⁴⁰. En 1978, por motivos desconocidos, acudió a clase solo en el primer semestre. Sin embargo, se reincorpora dos semestres después, a inicios de 1979. Pese a que hay registros de su asistencia durante todo este año académico, al inicio del siguiente —que sería el último antes de la obtención del título—, Leonilson decidió abandonar los estudios¹⁴¹.

Para alguien que siempre se mostró reacio a la teoría y al pensamiento abstracto, es curioso observar que, durante sus dos primeros semestres cursados, sus mejores notas sean en aquellas materias que no se relacionan directamente con el saber artístico práctico: “Estética e Historia del Arte I”, “Fundamentos de la Comunicación y Expresión Humana (Sociología)” y “Estudios de los problemas brasileños” el segundo semestre de 1977; y “Estética e Historia del Arte II”, “Fundamentos de la Comunicación y Expresión Humana (Psicología)” y “Estudios de los problemas brasileños II”, en el primer semestre de 1978. Además, después de la mencionada pausa de seis meses, parece ser que el alumno volvió con mejor disposición para afrontar los estudios durante el primer semestre de 1979, puesto que consiguió sus más altas calificaciones, tanto en asignaturas como “Historia del Arte y Técnicas”, “Fundamentos de la Comunicación y Expresión Humana II (Psicología de la Percepción y de la Forma)”; como en “Formas de Expresión y Comunicación Artística III (Dibujo expresivo)”. Ya en su último período cursado (segundo semestre de 1979), sus resultados decayeron drásticamente, demostrando un gran desinterés y desmotivación con el plan de estudios: suspendió tres asignaturas (“Expresión Bi-Dimensional II - Foto”, “Expresión Tri-Dimensional I - Modelado” y “Evolución de las Artes Visuales I- Historia del Arte”), y con excepción de un nueve en “Formas de Expresión y Comunicación Artística II (Música y Teatro)”, aprobó con la nota mínima en “Estética y Técnicas de Expresión y Comunicación Visual (Xilografía)”.

¹⁴⁰ “Me matriculé a comienzos de 1977 en la “Bellas Artes”, cursé un mes y lo dejé”, afirmó Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 218. [La traducción es mía.] Las informaciones relativas a fechas, declaradas por Leonilson en esta entrevista, son ligeramente dispares con las verificadas en su expediente académico emitido por la Fundación Armando Álvares Penteado, que puede ser consultado en el “Projeto Leonilson”.

¹⁴¹ Leonilson cuenta que “en el primer semestre de 1980, cancelé mi matrícula”, en *Ibid.* No obstante, como se menciona en el punto 1.3 de este trabajo, no está claro si el abandono de sus estudios fue el resultado de una decisión estrictamente personal.

**FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO****FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS**

Rua Alagoas, 903 – Fone 826.4233 R. 31 – CEP 01242 – São Paulo
Reconhecida pelos Decretos nº 70.956, de 9.8.72 – Parecer 679/72
do C. F. E. e 78.059 de 15.7.76 – Parecer 1187/76 do C. F. E.

HISTÓRICO ESCOLAR

CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA NA MODALIDADE DE 1º GRAU (DURAÇÃO CURTA)

Reconhecido pelo Decreto Lei nº 78.059 de 15.7.76, publicado D.O.U. em 16.7.76

Nome do Aluno: José Leonilson Bezerra Dias Nº 8585
Data e Local de Nascimento: 01/03/1957 - Fortaleza-Ceará
Nacionalidade: Brasileira R. G. 9.185.461
Documento Militar nº 04040016220-8 Série _____ R.M. 4ª
CONCURSO VESTIBULAR DATA 1977/2 MÉDIA: 40,9

DISCIPLINAS		NOTA	CARGA HORÁRIA	
			Semanal	Semestral
1º SEMESTRE 1977/2				
Estética e História da Arte I	8,50	4	60	
Fundamentos da Comunicação e Expressão Humana (Sociologia)	7,50	4	60	
Formas de Expressão e Comunicação Artística I (Desenho de Observação)	6,50	6	90	
Desenho I (Desenho Geométrico)	5,00-78/1	4	60	
Plástica I	5,50	6	90	
Estudos dos Problemas Brasileiros I	7,00	-	-	
2º SEMESTRE 1978/1				
Estética e História da Arte II	7,50	4	60	
Fundamentos da Comunicação e Expressão Humana (Psicologia)	7,00-78/2	4	60	
Formas de Expressão e Comunicação Artística II (Desenho Analítico)	6,00	6	90	
Desenho II (Geometria Operacional)	5,50-78/2	4	60	
Plástica II	6,80-78/2	6	90	
Estudos dos Problemas Brasileiros II	7,00	-	-	
3º SEMESTRE 1979/1				
História da Arte e Técnicas	9,50	4	60	
Folclore Brasileiro	7,50	2	30	
Fundamentos da Comunicação e Expressão Humana II (Psicologia da Perc. e Forma)	9,00	2	30	
Formas de Expressão e Comunicação Artística III (Desenho Expressivo)	8,50	4	60	
Formas de Expressão e Comunicação Artística I (Música)	8,00	4	60	
Formas de Expressão e Comunicação Artística I (Teatro)	8,00	4	60	
Expressão Bi-Dimensional I (Processos Gráficos)	6,00	6	90	
Psicologia da Aprendizagem	a cursar	4	60	

(Continua)

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS

(Continuação) Nome do Aluno: José Leonilson Bezerra Dias

4º SEMESTRE - 1979/2

Evolução das Artes Visuais I (História da Arte)	2,50- 80/2	4	60
Estética	5,00	4	60
Técnicas de Expressão e Comunicação Visual (Xilogravura)	5,00	4	60
Expressão Bi-Dimensional II (Foto)	ZERO-80/2	4	60
Expressão Tri-Dimensional I (Modelagem)	ZERO-80/2	4	60
Formas de Expressão e Comunicação Artística II (Música e Teatro)	9,00	4	60
Psicologia do Desenvolvimento	A cursar	4	60
Instrumentação para o Ensino	a cursar	4	60

5º SEMESTRE

Ensino de 1º e 2º Grau I		4	60
Metodologia do Ensino de 1º e 2º Grau I		6	90
Metodologia do Ensino de 1º e 2º Grau II		6	90
Prática de Ensino (Artes)		4	60

CARGA HORÁRIA 1.950h/a

Estudos dos Problemas Brasileiros 60h/a

Educação Física 120h/a

TOTAL GERAL DA HABILITAÇÃO 2.130h/a

Colação de Grau em:

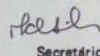
Expedição do Diploma em:

São Paulo, 29 de março de 1989


Diretor

ANNA MANTOVANI

Diretora da Fac. Artes Plásticas
RG: 4.122.816


Secretário

MARIA CECÍLIA MARTINS SILVA

Secretária da Fac. de Artes Plásticas
RG: 9.466.429

El propio estudiante, cuenta en una entrevista que

“en el último año, en 1979, ya sabía que quería hacer esto, que quería pintar y creía que tenía que tener mi taller¹⁴².”

Probablemente porque ya fuera consciente de su escaso deseo por convertirse en profesor de artes, dejó el programa académico sin examinarse de ninguna de las asignaturas del área de pedagogía: “Psicología del Aprendizaje”, “Psicología del Desarrollo”, “Instrumentos para la enseñanza”, “Enseñanza de Primer y Segundo Grado I”, “Metodología de la Enseñanza de Primer y Segundo Grado I”, “Metodología de la Enseñanza de Primer y Segundo Grado II” y “Prácticas de Enseñanza (Arte)”. Por otro lado, para el impaciente e inquieto Leonilson, quizá fuera demasiado pesada la carga horaria total del curso —1950 horas—. Por su parte, Regina Silveira alega que siempre mantuvo que los estudiantes debían cumplir todo el plan de estudios, y aún más en casos como el de Leonilson, que había decidido cursar la Licenciatura en una modalidad de duración corta, que podía entonces concluirse en el breve período de dos años y medio. Este formato, vigente y aprobado por el Ministerio de Educación en aquél entonces, provoca las suspicacias de profesoras como Silveira, dado que ésta consideraba ideal el formato tradicional, con sus cuatro años mínimos de estudios—¹⁴³.

No obstante, según Leonilson, otros docentes le animaban a seguir su investigación propia, alentándole incluso para que dejase la facultad:

“Ya estaba haciendo mi propio trabajo, yo dibujaba. No quería estar ya más en la facultad, porque teníamos que hacer cosas que yo no quería. Estaban aquellos trabajos que los profesores proponían, yo no hacía ninguno de ellos. Nelson Leirner, por ejemplo, vivía diciendo que yo debería dejar la FAAP, que no tenía que estar allí, que tenía más bien que conseguir un taller y trabajar solo. Julio Plaza también me estimulaba mucho. Y ese año hice una serie de dibujos, creo que hice unos cuarenta dibujos¹⁴⁴.”

En efecto, su paso por la FAAP es una prueba consistente de su poca aptitud para los estudios reglados. No obstante, según Ana Maria Tavares, aquél no fue su último intento:

“En 1984 hice una entrevista para una beca de postgrado en los Estados Unidos. Él también la solicitó. Entre los candidatos conocidos, estábamos Monica Nador, Leonilson y yo. A mí me dieron la beca. Y me acuerdo del comentario en aquella época acerca de cómo él había

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Postura ratificada por la propia Regina Silveira en una conversación realizada en São Paulo, el 8 de enero de 2015.

¹⁴⁴ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 219. [La traducción es mía.]

impresionado muy negativamente al jurado. Porque entró con un espíritu de artista ya en escena [Leonilson por aquél entonces ya había expuesto individualmente en 1983, en las galerías Luisa Strina y Thomas Cohn]. Llegó y tiró sobre la mesa su portfolio, lo enseñó, y él podía ser bastante arrogante, sabía defender su trabajo, pero no era nada humilde. Me acuerdo del comentario después, extra-oficial: que Leonilson tenía otro perfil, él no tenía un perfil académico¹⁴⁵.”

Parece comprobarse que con posterioridad a su primer intento de graduarse, Leonilson poco había cambiado su postura. Interesado en triunfar personal y profesionalmente como artista, Leonilson no contó con el aval del sistema académico. De todos modos, el artista nunca se reconoció en el ambiente universitario paulistano. Y aunque también nombrase a su profesor español Julio Plaza como un gran referente, parecía sentirse en un incómodo y angustioso “fuera de lugar”:

“El profesor que más me apoyó fue Julio Plaza, él me tenía mucho cariño, tal vez porque fuera diferente de él. Los demás eran cuadradito sobre cuadradito. Los dibujos que yo hacía, en la época los enseñaba a algunos colegas artistas. Unos me decían que eran bonitos, otros que era ‘un tiro en el agua’¹⁴⁶.”

Sin el respaldo esperado de su entorno más cercano, desistir de su carrera universitaria no parece haber suscitado ningún remordimiento en el artista. Más bien, cierto alivio por haberse librado de una carga conceptual que, según él mismo, no le permitía seguir hablando, como en las redacciones de su época de colegio, sobre él y su mundo particular. Algunos años después de abandonar la facultad, retomó la escritura para intentar dar forma a unas críticas que, aunque sin nombrar a nada ni a nadie, son evidentes críticas hacia el circuito dónde intentó, al menos por algunos semestres y sin éxito, formarse como artista. Escribe de manera provocativa:

“El problema de la generación [80] es que, a veces, falta... falta parar de sentir vergüenza de ser lo que es. Me parece lo más que todo el mundo pinte. Hace un tiempo era casi una vergüenza. Tenías que hacer grabado, video-texto, arte conceptual, simular un enigma, disponer una caja de cerillas junto con un pincel... Tenías que ser socialista —esas cosas que nosotros detestamos— ¹⁴⁷.”

¹⁴⁵ Ana Maria Tavares comenta el proceso selectivo para la beca de maestría que le permitió formarse en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, entre 1984 y 1986. Esta declaración fue extraída del encuentro con la artista, en São Paulo, el 23 de junio de 2016. [La traducción es mía.]

¹⁴⁶ Leonilson en Moraes, Frederico, *Op. Cit.* [La traducción es mía. Nota: En portugués la expresión “tiro en el agua” significa un esfuerzo emprendido que no trae los resultados esperados, una acción sin efecto alguno.]

¹⁴⁷ Leonilson, “Um ponto na história” en *Arte em São Paulo*, São Paulo, 29 de marzo de 1985. [La traducción es mía]

3.1.4. Centro de Artes Visuales Aster

Pese a su decisión de dejar el programa académico de FAAP, la relación de Leonilson con Silveira, Leirner y Plaza no terminaría tan pronto. Ni tampoco la que mantenía con Zerbini o Jac Leirner; pues, como una alternativa al curso universitario tradicional, empezó a frecuentar en 1979 el Centro de Artes Visuales Aster.

Inaugurado el año anterior, Aster —como se llamó de forma abreviada—, fue una iniciativa conjunta de Julio Plaza, Regina Silveira, Walter Zanini, Dolores Helou y Donato Ferrari, que implantó una innovadora oferta educacional y de formación profesional, tanto en asignaturas teóricas como prácticas. Ocupando parte del domicilio de Ferrari, ubicado en la calle Cardoso de Almeida, 2289, en el residencial barrio de Perdizes, por este centro pasaron grandes nombres de la cultura del período para conferencias y cursos libres —Décio Pignatari, Paulo Leminski, Vilém Flusser o Nelson Leirner, entre otros¹⁴⁸— y entre sus alumnos figuraron jóvenes artista noveles —como Rafael França, Ana Maria Tavares o Alex Flemming¹⁴⁹, además de Leonilson, Zerbini y Leirner—. O incluso artistas ya consolidados como León Ferrari, tal y como recuerda Silveira:

“Imagínate, León Ferrari, (...) fue mi alumno en el Aster. Cuando llegó a Brasil me pidió que le diese clases de litografía. Después él estaba siempre allí, organizando exposiciones¹⁵⁰.”

Pese a su breve duración —el periodo de actividad del centro abarca de 1978 a 1981¹⁵¹—, Aster tuvo un notable poder de convocatoria y generó un núcleo de producción y pensamiento muy potente, configurándose como otro importante nodo de la red artística en São Paulo. Como consecuencia, observa Silveira, “todo el mundo, hoy en día, tiene al Aster en su curriculum¹⁵²”. Sin embargo, resulta curioso pensar en los motivos por los que Leonilson abandonó FAAP para, en todo caso, incorporarse a un nuevo centro dónde seguiría rodeado de los mismos profesores y compañeros. Cuenta él mismo que:

“Zerbini, Jac [Leirner], Ana Tavares, Eduardo Brandão y yo —había algunos artistas más, creo que Rafael França... muchas personas—, íbamos para Aster, que era una escuela de Julio Plaza. Todos los viernes había reunión en Aster. (...) Íbamos los viernes y llevábamos todo lo que

¹⁴⁸ Para una descripción del centro y sus actividades, desde un punto de vista autobiográfico, véase: Khouri, Omar, *O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al*, São Paulo, Nomuque, 2011, pp. 366-369.

¹⁴⁹ Tavares y França frecuentaron asiduamente el centro; siendo ambos en momentos diferentes, asistentes de Regina Silveira. También Alex Flemming comenta su experiencia en Aster en: Chiarelli, Tadeu, *Op. Cit.*, p. 145.

¹⁵⁰ Silveira en Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *Op. Cit.*, p. 328. [La traducción es mía.]

¹⁵¹ El cierre del centro estuvo motivado por la ineficiente gestión económica por parte de sus socios. Afirma Silveira que Aster “duró tres años porque éramos pésimos administradores. Tuvimos más de cien alumnos. (...) Pero estuvimos muy contentos por poder cerrar el centro sin deudas, y trasladamos los equipos y las personas a otros lugares. Aquello funcionó y fue muy importante en la vida de muchas personas”, en *Ibid.* [La traducción es mía.]

¹⁵² *Ibid.*

habíamos hecho durante la semana; llegábamos, exponíamos nuestros trabajos y los discutíamos¹⁵³.”

Con solo este breve testimonio se puede intuir que, libre de las estructuras académicas y de los planes de estudio fijos de las universidades, Leonilson se veía reflejado en estos métodos de enseñanza más flexibles e individualizados. Al menos es lo que parecía ansiar también uno de sus coordinadores, Julio Plaza, al negar el término “escuela” para Aster, ya que

“la idea fue hacer un centro que huyese de las connotaciones negativas de las escuela, que el sistema convirtió en una institución represiva¹⁵⁴.”

De hecho, en la imagen fotográfica que ilustra el reportaje en el que se incluyen estas declaraciones, publicado en *Arte Hoje* en 1979, Plaza aparece sentado de manera muy informal sobre una de las butacas del aula, con una postura física y actitud que rompen el orden jerárquico asociado a una institución de enseñanza. Además, se puede identificar a un joven Luiz Zerbini en primer plano quien, junto a sus compañeras de clase, observa a un elemento fuera de escena señalado por el profesor. Quien a su vez también parece mirar el mismo punto, acompañando a sus estudiantes en esta trayectoria visual, más que sometidos a una mirada autoritaria. Dinámica pedagógica que se distanciaba mucho de lo que se podría concebir como “clase” algunos años antes, en el período más duro de la dictadura militar brasileña.



CLASE DE JULIO PLAZA EN EL CENTRO ASTER, 1979
FOTOGRAFÍA: LUIS CARLOS KFOURI
FUENTE: REVISTA *ARTE HOJE*, JUNIO DE 1979, P. 60.

¹⁵³ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 218. [La traducción es mía.]

¹⁵⁴ Regis, Rosane, “Onde o ensino é diferente”, *Arte Hoje*, junio de 1979, p. 60. [La traducción es mía.]

En suma, Aster se proponía ser un lugar “dónde la enseñanza sea diferente¹⁵⁵”, tal y como sentenciaba el titular del citado reportaje. En el folleto informativo del centro, se imprimió un texto de presentación en el que la dirección explicaba que

“Aster es un espacio para la producción artística: pensar/hacer arte. Sus objetivos se orientan a actividades docentes y de investigación en el campo del arte. Como centro de estudios para la enseñanza, Aster tiene como objetivo el conocimiento teórico y teórico-práctico de las artes visuales, a través de cursos organizados y actividades —orientadas en taller, de modo que se posibilite tanto la introducción como el desarrollo, en profundidad, del pensamiento artístico y de proyectos visuales. Como centro dirigido hacia el desempeño profesional, Aster realiza trabajos de asesoría artística, a nivel teórico y práctico, así como proyectos y ediciones experimentales, además de configurarse como escenario para eventos diversos, encuentros y presentaciones¹⁵⁶.”



REGINA SILVEIRA CON ALUMNOS EN EL TALLER DEL CENTRO
ASTER, SIN FECHA
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE REGINA SILVEIRA

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Folleto de Aster producido para publicitar los cursos de marzo a junio de 1979, conservado en el archivo personal de Regina Silveira, en São Paulo. [La traducción es mía.]

En la práctica, el espacio se organizaba según la finalidad. Además de las salas para conferencias, reuniones y clases, había otras reservadas para exposiciones y diferentes talleres: de grabado, offset, litografía, serigrafía y una unidad de video-tape en color para investigaciones audiovisuales¹⁵⁷. Apostando por un acompañamiento en pequeños grupos y/o de forma individualizada¹⁵⁸, Silveira comentaba los beneficios de esta cercanía profesor-alumno, ya que consideraba que una reflexión y el intercambio de ideas solo podrían ocurrir en “una situación de auténtico relacionamiento humano, que huya de las desventajas de la masificación hoy comunes en la enseñanza especializada¹⁵⁹.”

Pero antes que todo esto, lo que a Leonilson con certeza le atraía era el respeto a las individualidades demostrado por los profesores. Muy próximo a Plaza¹⁶⁰, aprobaba el ideario que éste tenía respecto de la autonomía en el aprendizaje de cada uno de sus alumnos. Sobre todo, la postura pedagógica de Plaza se sustentaba en su propia definición como un autodidacta — postura con la que Leonilson se veía identificado—. El profesor aseguraba que Aster facilitaba los medios técnicos y la asistencia necesaria para que el aprendiz pudiese dar rienda suelta a su propio compromiso y desempeño; pero matizaba, con una honestidad inusual para alguien que acababa de abrir un centro privado de enseñanza:

“si él, individualmente, va a lograr ser artista, es su problema. Tal vez sea imposible formar un artista, pero el conocimiento sobre como resolver el arte al nivel de la materialidad puede ser transmitido¹⁶¹.”

De todos modos, el desdén demostrado por Leonilson hacia la educación institucionalizada —y compartido de manera significativa también por el cuerpo docente de Aster—, no parecía ser una queja individualizada o puntual. Desde la propia Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP) —dónde por cierto, en 1974, Plaza y Silveira empezaron a impartir clases¹⁶²—, también se reclamaba la necesidad de un cambio en la didáctica de las artes. Algo que refrendó, por ejemplo, la profesora de la ECA-USP Ana Mae Barbosa —una de las colaboradoras externas de Aster—, cuando asumía que estaba

“escéptica respecto a la educación institucionalizada. En la ECA los alumnos casi no acuden a las clases, pero van a la escuela los sábados, para desarrollar investigaciones propuestas y organizadas por ellos

¹⁵⁷ Cf. Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *Op. Cit.*, p. 327; Regis, Rosa, *Op. Cit.*

¹⁵⁸ En el folleto de los cursos de marzo a junio de 1979, consta la siguiente información: “El límite de plazas para los cursos teóricos oscila entre 15 y 25 alumnos, para cursos teórico-prácticos entre 10 y 15 alumnos.” [La traducción es mía.]

¹⁵⁹ “Aster: Artes”, *Folha de S. Paulo*, 19 de noviembre de 1978, p. 84.

¹⁶⁰ Silveira, en aquél entonces casada con Plaza, recuerda en una conversación el 8 de enero de 2015, que Plaza y Leonilson tenían una relación muy amistosa, más cercana que la suya con el joven artista, cuyos dibujos iniciales no le interesaban especialmente; prefería la producción más conceptual de alumnos como Rafael França.

¹⁶¹ Regis, Rosane, *Op. Cit.* [La traducción es mía.]

¹⁶² A partir de una invitación del profesor Walter Zanini, compaginaron la docencia en FAAP con clases en ECA-USP. En el caso de Silveira, estuvo como profesora en FAAP entre 1973 y 1985, y en ECA-USP entre 1974 y 1994. En esta última institución, se mantuvo como miembro académico de los programas de postgrado hasta mediados de los años 2000.

mismos. Entonces, el profesor tiene que darse cuenta de que la ausencia a las clases no viene solo por un desinterés del alumno, sino que es más bien una respuesta a una situación, es decir, la enseñanza de las artes en las escuelas institucionalizadas no está alineada con las necesidades del aquí y del ahora. Y la gran razón de esto son los currículos impuestos por el Ministerio de Educación. Siempre me pregunto si ellos consideran las necesidades del alumno. Por esto mismo me parece una posición muy interesante la de Aster, la de negarse a elaborar programas y currículos para necesidades desconocidas, como aún se hace en las instituciones oficiales¹⁶³.”

Sea como fuere, y pese a que en este nuevo centro los alumnos estuviesen muchas menos horas “cautivos” que en cualquier otra facultad, la verdad es que “todos iban y pasaban el día entero en Aster. Era un lugar para conversaciones, para organizar exposiciones¹⁶⁴”, remarca Silveira. Así, en este contexto más distendido y a la vez más estimulante, Leonilson pasó sus últimos años antes de decidir irse a Madrid. En efecto, pese a que desistió de su licenciatura, al frecuentar este ambiente de tantos encuentros y de innegable tránsito de ideas y personas, en absoluto se apartó de la escena de su tiempo. Al revés, se hizo más presente al dedicarse a su obra mientras la integraba en un circuito de increíble permeabilidad institucional, situándose en un cuadrilátero cultural que marcó el paso de los años setenta a los ochenta en São Paulo: ECA-USP, FAAP, Aster y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo —este último, también dirigido por Zanini, y como se verá más adelante, dónde muchos de los profesores y alumnos realizaron diversos proyectos artísticos—.

Pese a las críticas que Leonilson pueda hacer *a posteriori* al sistema artístico paulistano, lo cierto es que resulta inquietante pensar en cómo veía Leonilson su propio entorno y por qué razones todo aquello le parecía insuficiente o poco interesante. Es decir, ¿qué podía echar en falta el joven artista que parece incluido del todo en una escena tan prolífica? ¿Qué buscaba cuando deseaba romper con todo y salir del país? ¿Qué otras modernidades ansiaba encontrar cuando, de hecho, tenía el privilegio de estar en un contacto con propuestas radicalmente experimentales? Pues, aunque el propio Zanini sugiriese que Aster era “un espacio abierto para los problemas de las nueva poéticas y lenguajes, sin olvidarnos, naturalmente, de las técnicas tradicionales¹⁶⁵”, en realidad, allí todo parecía transpirar un arte ultra-actualizado con las tendencias más avanzadas, en diálogo directo con el escenario de los conceptualismos internacionales¹⁶⁶. Algo que se manifestaba ya en la propia identidad gráfica del centro, de una

¹⁶³ Ana Mae Barbosa en Regis, Rosane, *Op. Cit.* [La traducción es mía.]

¹⁶⁴ Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *Op. Cit.*, p. 328. [La traducción es mía.]

¹⁶⁵ Walter Zanini en Regis, Rosane, *Op. Cit.* [La traducción es mía.]

¹⁶⁶ En Aster los alumnos tenían acceso a publicaciones de arte internacional, pero también los profesores, como Silveira, Plaza y Zanini, tenían mucho contacto con el escenario artístico internacional, trayendo las “novedades” extranjeras a sus clases.

arrojada modernidad sin par. Muy probablemente concebido por Plaza¹⁶⁷, el diseño jugaba con la palabra Aster —que en latín significa “estrella” pero que en portugués funciona como un anagrama de la palabra “artes”—, indicando esta movilidad de sentidos con solamente dos sencillas, pero contundentes, flechas circulares¹⁶⁸.



LOGOTIPO DEL CENTRO ASTER
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE REGINA SILVEIRA

3.1.5. Cursos libres de acuarelas

Pese a la oferta de las clases teóricas y prácticas centradas en los nuevos medios y las imágenes técnicas, el único curso que con toda seguridad Leonilson siguió en Aster fue el de acuarela, impartido por el artista Dudi Maia Rosa. Entre sus compañeros estaban Luiz Zerbini y Jac Leirner, en aquél entonces ambos también muy interesados en practicar dicha técnica¹⁶⁹. Aunque *a posteriori* la producción individual de cada uno de ellos encontrase su camino propio — Leirner se ha decantado mayormente por el lenguaje escultórico, y Zerbini y Leonilson por diferentes acercamientos a lo pictórico—, compartieron esa base técnica común y un declarado amor por la fragilidad y rapidez exigidas por esta práctica, que quizá como ninguna otra provoca un ágil diálogo de la pintura con el dibujo.

Confiesa Leirner que a lo largo de los años en los que coincidieron en la FAAP y también durante el período que frecuentaron Aster, estaban entregados a los experimentos con acuarela, pintando todos los días después de las clases, produciendo material para el día siguiente. Se reunían entre ellos para intercambiar impresiones y apreciaciones sobre el trabajo uno del otro. De hecho, asume que había incluso cierto clima de competición entre los tres, por ver quién

¹⁶⁷ Se puede especular con la autoría del proyecto de identidad gráfica de Aster, puesto que Plaza siempre se dedicó a las artes gráficas, tanto en su arte como en proyecto colaborativos, ligados a las prácticas editoriales de libros de artista, siendo además una figura muy próxima al círculo de la poesía concreta paulistana. Con el poeta Augusto de Campos concibió *Poemóviles* en 1974 y *Caixa Preta* en 1975, dos obras cruciales de la poesía visual en Brasil. Además, también podemos destacar que en Aster uno de los cursos que impartía era “Lenguaje Gráfica”, como se pudo comprobar en el programa de la asignatura conservado en el archivo personal de Regina Silveira.

¹⁶⁸ Cf. Khouri, Omar, *Op. Cit.*, p. 367.

¹⁶⁹ Farias, Agnaldo, *Arte Bra – Luiz Zerbini*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2010, p. 153.

producía más y mejor, sin que ello conllevara cualquier animosidad o conflicto. Simplemente estaban dispuestos a encontrar los límites de sus capacidades con los papeles, pinceles y colores diluidos¹⁷⁰.

Dudi Maia Rosa recuerda el interés y la implicación que tenían en los ejercicios que les asignaba. De hecho, se puede comprobar que Leonilson estuvo practicando de forma sistemática al verificar el voluminoso conjunto de acuarelas que hoy se encuentran en el Projeto Leonilson, la mayoría de ellas producidas antes de 1981. La producción es variada, y es casi imposible diferenciar cuáles serían los trabajos de clase de aquellos producidos al margen de cualquier encargo del profesor. Además, abundan abstracciones geométricas, experimentos cromáticos y también resultados más figurativos, en su mayoría paisajes. Dichos conocimientos y prácticas adquiridos a finales de los setenta fueron aprovechados por el artista en sus fases posteriores. En especial, durante los primeros años de los ochenta, Leonilson empleó consistentemente la acuarela como una de sus técnicas principales y, de manera más comedida, ha combinado el grafismo de sus dibujos con tinta china con inserciones de campos de color acuarelados en sus dibujos de los años noventa. El artista reconoce en una entrevista con Lisette Lagnado la trascendencia de este período de aprendizaje con Maia Rosa:

"Aprendí acuarela con Dudi [Maia Rosa]. (...) En acuarela, es guay cuando ves la pintura mezclándose y las figuras surgiendo. No tienes dominio sobre aquello. Para tener dominio, bastaría trabajar con pastel, guache, óleo, acrílico... Incluso la pintura acrílica, la puedes diluir... Sigo haciendo acuarela hasta hoy, pero también con bolígrafo negro¹⁷¹."

También resulta relevante que, finalizado el curso en Aster, tanto Zerbini como Leirner y Leonilson quisieron seguir bajo la tutela de Maia Rosa. De ahí que, con mucha asiduidad, empezasen a frecuentar la casa-taller de su profesor. Éste, algunos pocos años más mayor que sus alumnos¹⁷², abrió su espacio de trabajo a estos jóvenes, con los que acabó entablando una relación de gran intimidad y admiración mutua, como rememora el propio artista¹⁷³. Leonilson asume algunos años después que esta fase formativa —tanto en la facultad, como en Aster y con Maia Rosa—, y pese a las diferencias que él mantenía con las producciones conceptuales de sus maestros, sirvió como línea de acción para poder desarrollar su poética altamente subjetiva:

¹⁷⁰ Extracto de una conversación con Jac Leirner, en São Paulo, el 8 de enero de 2015.

¹⁷¹ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 103. [La traducción es mía.]

¹⁷² Nacido en 1971, Maia Rosa pertenece a una generación artística inmediatamente anterior a la de Leonilson. Formado en la Escola Brasil, centro de estudios que marca la enseñanza de artes en los años 70. En convergencia con lo que propondría posteriormente Aster, la Escola Brasil nació en 1968 gracias a un grupo de artistas paulistas - José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli y Frederico Nasser, inspirados por el artista y profesor Wesley Duke Lee—, con un proyecto pedagógico anti-académico y asentado sobre el acompañamiento de la investigación práctica en taller. Los artistas Sergio Fingerhann y Flávia Ribeiro, además de las galeristas Luisa Strina y Regina Boni también fueron estudiantes de este centro. Maia Rosa, pese a la ligera diferencia de edad con Zerbini, Leirner y Leonilson, compartían preferencias plásticas e intereses culturales, siendo muchas veces reunido a esta generación más joven en muchas exposiciones de la década de los ochenta. Por ejemplo, la crítica y comisaria Sheila Leirner, al ser preguntada por los nuevos valores de esa década, va a citar a Maia Rosa como "un artista de los años 70 pero que se descubrió ahora.", en "A Arte nos anos 80" en *O Estado de São Paulo*, 10 de agosto de 1985. [La traducción es mía.]

¹⁷³ Extracto de una conversación con Dudi Maia Rosa, en São Paulo, el 16 de junio de 2016.

“...tuve como profesores Julio Plaza, Regina Silveira, Nelson Leirner y Dudi Maia Rosa. Creo, por lo tanto, que esa influencia se ve justificada¹⁷⁴.”

Por otro lado, recuerda Zerbini que, como compañeros de innumerables viajes, Leonilson y él habían compartido un taller en el litoral del estado de São Paulo, en Maresías antes de viajar al sur del país y acabar en Laguna, dónde alquilaron una casa y por allí se quedaron unos meses. Todo ello antes de partir Leonilson rumbo a Europa. Aquí también las acuarelas cobraron protagonismo, medio ideal para registrar los paisajes marítimos y escenas durante el viaje. Cuenta Zerbini que

“...los viajes eran parte de nuestra cotidianidad, del trabajo, era todo por la ventana del coche, del autobús, eran los paisajes que iban pasando, íbamos dibujando estas vistas, charlando. Un poco sin saber qué iba a suceder¹⁷⁵.”

Dicha práctica se extendía también por los espacios urbanos de São Paulo. En esta época, algunos de los resultados más interesantes de Leonilson con esta técnica pueden verificarse en las estampas que produce de la ciudad. Y son estas acuarelas también las que nos dan pistas de los hábitos culturales del artista en aquellos años. Sin ir muy lejos bastaría con destacar que, en una de ellas, retoma el motivo de las fachadas arquitectónicas al retratar la icónica arquitectura de la italiana Lina Bo Bardi concebida para el Museo de São Paulo (MASP). Edificio emblemático de una institución que, como obligado punto turístico, acabó convirtiéndose también en una postal de la ciudad. Pinta la caja de cristal suspendida de las vigas — todavía en su tono natural, ya que el emblemático color rojo solo se aplicaría en 1990—, como quien se dedica a atrapar en los límites del papel la potencia afectiva percibida por los paulistanos hacia esta construcción; logro arquitectónico que tanto demuestra el espíritu y la ansiedad de modernidad que respira esta metrópolis latinoamericana.



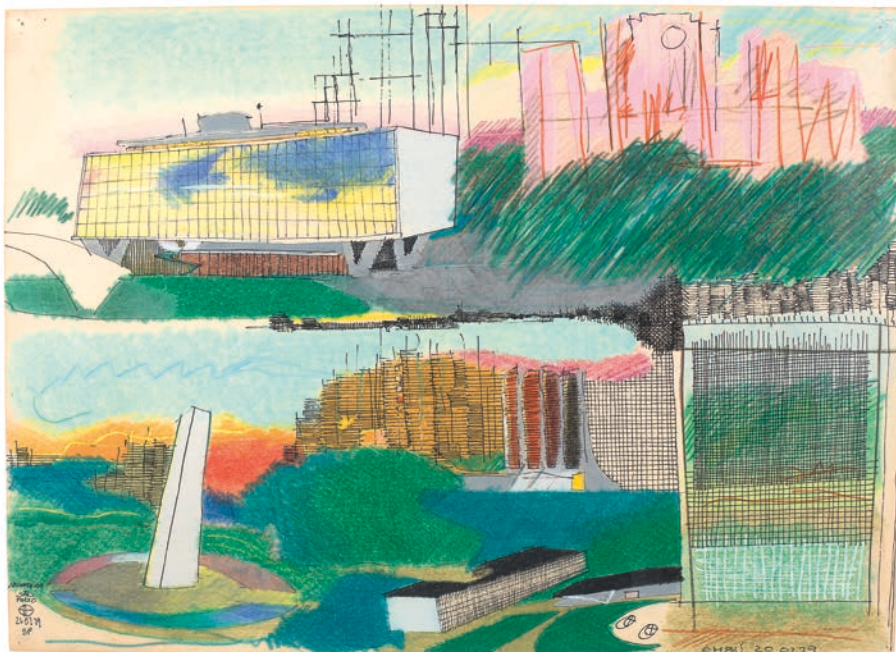
SIN TÍTULO, 1980
LEONILSON
ACUARELA SOBRE PAPEL
16,5 X 28 CM

FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI/ © PROJETO LEONILSON

¹⁷⁴ Leonilson en “Nova pintura brasileira vai para Paris” en *Folha de São Paulo*, 12 de marzo de 1985, p. 40.[La traducción es mía.]

¹⁷⁵ extracto de una teleconferencia con Luiz Zerbini, el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.] El impacto de la amistad de Leonilson en la trayectoria vital y profesional de Zerbini se refleja también en Farias, Arnaldo, *Op. Cit.*, pp. 35-37.

3.1.6. Museo de Arte Contemporáneo-Universidad de São Paulo



IBIRAPUERA / EMBU, 1979
LEONILSON
LÁPIZ DE COLOR, CERA Y BOLÍGRAFO
SOBRE PAPEL
32,5 X 45 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO LEONILSON

En otro dibujo, Leonilson divide el papel en diferentes campos de representación. Con una notable sensibilidad cromática unida a una gran agilidad en su trazo, reserva la zona inferior derecha para lo que parece ser un paisaje natural, dónde predominan diferentes tonos de verde que, combinados con marrones y azules, simulan una masa vegetal mecida por el viento. Allí indica con una inscripción la fecha y lugar de producción: Embu¹⁷⁶, 20 de julio de 1979. El resto del espacio pictórico está tomado por unas vistas que, aunque presenten también ciertos elementos vegetales, se contraponen a la anterior sección al enfrentarlos con una disposición propia de una lógica racional urbanística. Dos perspectivas dispares seccionan horizontalmente la superficie por la mitad; espacios en los que Leonilson pinta emblemas arquitectónicos de la modernidad paulistana. Con un trazo finísimo en negro deja una indicación en la esquina inferior izquierda: “Ibirapuera/São Paulo/ 21 de julio de 1979”.

Esta vez, utilizando crayón, lápices de colores y bolígrafo, aporta una inspirada estampa del conjunto de lugares que atravesaban sus desplazamientos cotidianos. Oscilando entre el

¹⁷⁶ Oficialmente denominado Embu das Artes, es un municipio de la zona metropolitana de São Paulo con gran tradición artística, convirtiéndose a partir de la segunda mitad del siglo XX en un polo de atracción para artistas, artesanos y diferentes comunidades hippies. Es considerado oficialmente una atracción turística.

entorno bucólico y la potencia cultural de la capital, trabajando en experiencias temporales dispares, Leonilson imposibilita cualquier certidumbre respecto de las reales condiciones de producción de este dibujo. ¿Estaría dibujando *in situ*? ¿En cual de los dos emplazamientos? ¿O tal vez en ninguno de estos sitio, sino su taller?

Sea como fuere, quizá dibujar de memoria no conllevarse un esfuerzo descomunal para Leonilson. Aún más en este caso concreto, donde la representación del parque de Ibirapuera cobra tanto protagonismo. Pues siendo un residente natural de Vila Mariana¹⁷⁷, barrio colindante al parque, el artista parecía conocerlo muy bien. Así, desestimando la práctica del dibujo del natural, parecía preferir trasladar sobre el papel las memorias visuales aprehendidas en sus incontables paseos; suposición que parece encontrar sentido en la descripción de Celso Araújo, quien comenta que

“Leonilson y Luiz Zerbini iban al Parque de Ibirapuera, pero no lograban fijar nada en pintura: solo después cuando volvían al taller¹⁷⁸.”

Pero cuando logra fijar algo, no termina de representar el parque como el “corazón verde¹⁷⁹” de São Paulo; sino que lo que queda retratado es su condición de moderno complejo cultural —condición figurada visualmente por las arquitectura de Oscar Niemeyer de inicios de los años cincuenta—. Tampoco estaría demás considerar la relación afectiva del dibujante con este entorno, ya que él mismo llegaría a confesar al comisario Agnaldo Farias que el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP) —cuya sede principal se ubicaba en la tercera planta del Pabellón de la Bienal en el Parque de Ibirapuera¹⁸⁰— siempre había sido desde su infancia “su museo preferido¹⁸¹”.

Esta declarada preferencia se revela entonces como otro potente dato sobre sus experiencias culturales en tanto artista en fase de formación. No es nada trivial por tanto el hecho de que Leonilson estuviese expuesto a la colección y a la programación de un museo de tal envergadura a partir de la década de los setenta. En parte, bastaría con recordar que el origen de la institución y el poder de su colección estuvieron ligados a otras dos instituciones claves en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX brasileño: el antiguo Museo de Arte Moderno de São Paulo y la Fundación Bienal de São Paulo¹⁸². Como resultado, en este museo se deposita

¹⁷⁷ Leonilson fue criado y vivió en este barrio desde sus cuatro años, cuando su familia se trasladó de Fortaleza a São Paulo. Además, una vez independizado, siempre tuvo sus residencias y talleres en esta misma zona de la ciudad.

¹⁷⁸ Araújo, Celso, “Energia e Espanto na pintura nova” en *Correio Braziliense*, Brasília, 5 de noviembre de 1985, p. 20. [La traducción es mía.]

¹⁷⁹ Calificativo que popularmente designa al Parque del Ibirapuera.

¹⁸⁰ En el parque, funcionó en la tercera planta del Pabellón de la Bienal —originalmente llamado Pabellón de las Industrias— desde su fundación en 1963 hasta 1992, antes de trasladarse a la Ciudad Universitaria de la Universidade de São Paulo. A partir de 2011 se inició el traslado de la sede de vuelta al parque del Ibirapuera, ocupando el edificio que anteriormente albergaba el Departamento de Tránsito de São Paulo —originalmente llamado Pabellón de la Agricultura—. En el dibujo de Leonilson, el Pabellón de la Bienal está representado en la parte inferior derecha; en el lado izquierdo el artista dibuja el Obelisco de Ibirapuera y en la mitad superior del papel, dibuja el edificio que inicialmente fue la Secretaría del Agricultura y el Departamento Estadual de Tránsito del Estado de São Paulo. Curiosamente, desde 2010 dicho edificio es la sede del MAC-USP.

¹⁸¹ Farias, Agnaldo en *Exposição Encontros e tendências, III : Esther Gruspm e Leonilson*, São Paulo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, 1993 [Conservado en el archivo del MAC-USP, número de referencia DDC0045/005.] [La traducción es mía.]

¹⁸² Su creación ocurre cuando la Universidad de São Paulo recibe el acervo anteriormente depositado en el Museo de Arte Moderno; acervo a su vez constituido por las colecciones de la pareja de mecenas Yolanda Penteado y Cicillio Matarazzo, además de piezas adquiridas o recibidas en donación durante los años de actividad de la institución, sumadas a los premios de São Paulo que tuvieron lugar hasta 1961 —.

una fabulosa colección de arte moderno, difícilmente equiparable a la otros centros similares en América Latina¹⁸³.

Pero lejos de ser un museo comprometido en exclusiva con un arte moderno ya consagrado, el MAC-USP se gestó a partir de la apuesta museológica defendida por su primer director, el profesor Walter Zanini, que rechazaba la idea de un museo como repositorio de “obras inertes, o solamente un edificio sobresaliente.” Según él este nuevo centro debía ser —y de hecho, llegó a ser— un espacio dialéctico entre “memoria y laboratorio”¹⁸⁴. Promovido como un lugar de experimentación sin par en la escena cultural nacional¹⁸⁵, la gestión de Zanini pudo sortear las limitaciones impuestas por la censura de los militares, equilibrando con gran inteligencia su proyecto institucional entre diferentes intereses y expectativas. Por un lado, dio protagonismo a la imponente colección del museo —contentando además a la visión más conservadora de la burocracia dirigente—, al tiempo que ahondó en un debate práctico acerca de cuál debería ser la vocación de una institución de arte contemporáneo en un país periférico. Así, contemplando diversas tendencias, se vio capaz de promover la experimentación y los nuevos valores en el arte. Contando con un privilegiado catálogo de obras fundamentales del arte moderno en sus almacenes y salas, en paralelo confiaba en las prácticas contemporáneas como instrumento de revaluación de los relatos hegemónicos, tan propios de una historia del arte excluyente. Resume la historiadora Cristina Freire el espíritu inclusivo de la institución:

“El MAC-USP funcionaba (...) como un verdadero territorio libre para artistas, estudiantes, profesores y quien más lo visitase¹⁸⁶.”

No es anecdótica la permeabilidad del museo a la comunidad artística actuante del momento. Esta relación puede comprobarse no solo a raíz del intenso diálogo de su director con creadores de diferentes partes del globo —en especial con los de los países de Europa del Este y de América Latina (lo que de por sí constituye una red de diálogos improbable en el contexto político de la Guerra Fría¹⁸⁷)—, sino también por la participación decisiva de artistas en actividades claves del museo. Dicha permeabilidad hizo del MAC-USP lugar de acogida de las propuestas más arriesgadas, máxime si se considera que en estos años gran parte del circuito promovía un boicot contra la Bienal de São Paulo¹⁸⁸. Así, la fuerte presencia de artistas como

¹⁸³ Compuesta por una imponente colección del llamado Novecento Italiano; por trabajos de grandes nombres europeos como Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Wassily Kandinsky, Max Bill, Josef Albers y Sophie Taeuber-Arp; latinoamericanos como Joaquín Torres García y Wilfredo Lam; además de los principales nombres de la modernidad nacional, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Alfredo Volpi o Lygia Clark.

¹⁸⁴ Cf. Freire, Cristina (org.), *Walter Zanini: escrituras críticas*, São Paulo, Annablume, 2013, p. 11. [La traducción es mía]

¹⁸⁵ La experimentación del MAC-USP podría ser comparable con la del proyecto “Área Experimental”, llevado a cabo entre 1975 y 1978 en el Museo de Arte Moderno del Río de Janeiro, véase: Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *Op. Cit.*, pp. 6-7.

¹⁸⁶ Freire, Cristina (org.), *Op. Cit.*, p. 10. [La traducción es mía]

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Un caso paradigmático que demuestra la solidez del museo como lugar de acogida y estímulo para los artistas es la activa participación de Anna Bella Geiger en las actividades del MAC-USP. No solamente formar sus obras parte de diversas exposiciones del período, sino por su productiva relación con Zanini, para quien ella actuaba de manera informal como una consultora de la producción de Río de Janeiro, véase: Geiger, Anna Bella, “Anna Bella Geiger: Um depoimento” en Machado, Arlindo, *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras, 2003, pp. 76-78. En una entrevista, Geiger también remarca que el carácter internacionalizante de la práctica curatorial de Zanini permitió que ella encontrase una salida para su producción artística, considerando además que fue una de las principales voces en el boicot a la Bienal de São Paulo; véase: Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *Op. Cit.*, p. 74.

Donato Ferrari, Julio Plaza y Regina Silveira —que en este momento, así como Zanini, formaban parte del cuerpo docente de la Universidad de São Paulo—, hacía del museo un núcleo fundamental de resistencia creativa. Ya sea incluyendo sus obras en las exposiciones, o invitándoles como educadores, gestores, comisarios o consejeros, el director contó con el entusiasmo de esta generación de artistas¹⁸⁹. Algo que se refleja en una declaración tan contundente como la de Silveira: “el MAC era nuestro cuartel¹⁹⁰.” Además, a partir de vigorosos proyectos expositivos y de adquisición como *Joven Dibujo Nacional* (1963-1965), *Joven Grabado Nacional* (1964-1966) y *Joven Arte Contemporáneo* (1967-1974), la institución representó una especial plataforma para el arte contemporáneo emergente.

No se podría definir con total exactitud la relación que tuvo el estudiante Leonilson con este museo, aunque se puede suponer que haya encontrado en su colección la oportunidad de acercarse a las obras de artistas que, en aquella época, ya eran sus referentes principales — como Antoni Tàpies, Paul Klee y Joseph Beuys¹⁹¹ —. De todos modos, no sería nada disparatado considerar que, dada su proximidad con los protagonistas de esta escena —al final, muchos de ellos eran sus profesores, tanto en la FAAP como en Aster—, Leonilson haya estado muy conectado con lo que allí ocurría. De todos modos, uno de los únicos lazos comprobados con esta institución, durante su período de formación en São Paulo, ha sido su inclusión en una de las ediciones de un recién creado programa de apoyo a la producción emergente: *Dibujo Joven* en 1980.

Promovida por la dirección de Wolfgang Pfeiffer¹⁹², esta iniciativa se basó en una llamada abierta a las escuelas de arte de la ciudad, que enviaron muestras de los trabajos de sus estudiantes a un comité de selección formado por Regina Silveira, Odetto Guesoni y el propio director. Según Pfeiffer, la exposición se destacó por las muchas propuestas recibidas y la oportunidad de discutir, a partir de las piezas seleccionadas, el lugar de la técnica del dibujo en un mundo “invadido por los multimedios, por las imágenes en movimiento, por la identidad de las impresiones visuales que nos alcanzan a todas horas¹⁹³.”

Presente con tres piezas¹⁹⁴, Leonilson acaparó cierta atención de la prensa; en un artículo publicado en la *Folha de S. Paulo* fue considerado la revelación de la exposición, pues

¹⁸⁹ Cf. Freire, Cristina, *Op. Cit.*, pp. 26, 30-47.

¹⁹⁰ Silveira en Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *Op. Cit.*, pp. 322.

¹⁹¹ La colección de dicho museo ya en los años setenta albergaba el óleo sobre lienzo *Asia* (1951) de Antoni Tàpies, la litografía sobre papel *Santo de la luz interior* (1921) de Paul Klee y la serie de 62 litografías sobre papel *Códices Madrid* (1974-75) de Joseph Beuys; véase: *Museo de Arte Contemporánea da Universidade de São Paulo - Catálogo Geral de Obras 1963-1991* (cat.), São Paulo, Museo de Arte Contemporánea da Universidade de São Paulo, 1992, pp. 49-55, 273, 442.

¹⁹² El historiador del arte y profesor Wolfgang Pfeiffer ocupó la dirección del MAC-USP durante cinco años a partir de 1978 —año en el que Zanini deja la institución para posteriormente asumir la curaduría general de las ediciones de la Bienal de São Paulo de 1981 y 1983—.

¹⁹³ Extraído del texto del folleto de sala de la exposición “Desenho Jovem”, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, 8 de julio a 3 de agosto de 1980. Un ejemplar puede consultarse en el archivo del “Projeto Leonilson”, en São Paulo. [La traducción es mía.]

¹⁹⁴ “Sin título”, 1980, lápiz de color y guache sobre papel, 25 x 35 cm; “Sin título”, 1980, lápiz de color sobre papel, 25 x 35 cm, siendo la tercera una obra no identificada.

“con lápices de colores consigue un equilibrio perfecto entre color y dibujo, utilizando la deformación de la figura humana (pies aumentados y torcidos), para cumplir su finalidad expresiva¹⁹⁵”.

Otros medios impresos, aunque sin mencionar el nombre del artista en su texto, eligieron una de sus obras para ilustrarlo¹⁹⁶.



SIN TÍTULO, 1980
LEONILSON
LÁPIZ DE COLOR Y GOUACHE SOBRE PAPEL
25 X 35 CM
FOTO: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO LEONILSON



SIN TÍTULO, 1980
LEONILSON
LÁPIZ DE COLOR Y CERA SOBRE PAPEL
25 X 35 CM
FOTO: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO LEONILSON

¹⁹⁵ D'Horta Beccari, Vera, “Jovens tranquilos, no MAC” en *Folha de S. Paulo*, 26 de julio de 1980. [La traducción es mía]

¹⁹⁶ Cf. “As várias facetas do artista Lasar Segall, no museu que é dele” en *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 de julio de 1980 y Klintowitz, Jacob, “Uma visão jovem do mundo, partindo do muito simples” en *Jornal da tarde*, 18 de julio de 1980.

Uno de los críticos, Jacob Klintowitz, identificaba una característica general en el criterio de selección del jurado, ya que el conjunto de obras se destacó por una

“aproximación determinada por la figuración y un evidente rechazo a experiencias lingüísticas disociadas de la experiencia personal del artista. (...) Es una muestra, en este sentido, poco conceptual y abstracta, y con un marcado acento en la calidad de la percepción individual. Según esta exposición, el joven artista cree en sus sentidos, en sus emociones y quiere pensar y sistematizar su experimentación, su contacto con el mundo. Una sistematización que usa los procesos tradicionales y que tiene pocos a priori. Verdaderamente, nuestros jóvenes artistas quieren establecer un entendimiento del mundo a partir de lo muy simple, de lo que la ellos les rodea¹⁹⁷.”

Este acercamiento es sintomático no solo de la abertura del museo a la producción novel, sino también de la pluralidad del arte allí expuesto —que en este caso, marcó una evidente diferencia con las prácticas conceptuales que tanto caracterizaron su programación más memorable—. Pero, sobre todo, identificó de forma muy temprana los valores y presupuestos de una obra como la de Leonilson¹⁹⁸. Algo que el propio artista deseó remarcar también en su texto incluido en el folleto de la muestra, cuando en lugar de explicarse mediante un discurso ordenado, respondió a una encuesta propuesta por el propio museo con un poema:

“Viviendo como polvo en el viento
Sigo despacio el movimiento de por mí ser
Cuando buscar un camino o atajo
Sigo viendo el acontecimiento
Sideral o dentro de mí
Colores sobre líneas bajo transparencia
Sigo por un matorral de trazos
(...)
Siento ligeros golpes de grafismos en la cabeza
Voy corriendo por el matorral¹⁹⁹.”

Pese a ser este el único registro de un vínculo activo de Leonilson con el MAC-USP, es innegable que ésta fue una institución protagonista en el proceso de formación y profesionalización de gran parte de su generación. Incluso su siguiente directora, Aracy Amaral,

¹⁹⁷ Klintowitz, Jacob, *Op. Cit.* [La traducción es mía]

¹⁹⁸ También es necesario destacar que Leonilson desde finales de los años setenta participaba en salones y muestras. En 1979 gana el “Premio Duratex S/A” en el IV Salón de Arte Contemporáneo de la Asociación de los Artistas Plásticos de Jundiaí. A partir de ahí, expone individualmente en el Museo de Arte Moderno de Bahía, en Salvador, en la exposición titulada *Carta a un amigo*, véase: “Cor e aquarela de José Leonilson no Solar do Unhão” en *Jornal da Bahia*, 14 de mayo de 1980 y “‘Cartas a um amigo’, até hoje, no Unhão” en *Jornal da Bahia*, 30 de mayo de 1980.

¹⁹⁹ Leonilson en *Desenho Jovem (agosto, 1980) Depoimentos*, Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980. Este documento puede consultarse en el archivo del MAC-USP, São Paulo. [La traducción es mía.]

siguió el legado de sus predecesores y mantuvo el museo abierto a las propuestas de estos agentes recién graduados. Según un análisis de Ana Maria Tavares, la propia fragilidad y precariedad material del escenario museológico brasileño —y específicamente de un caso como el del MAC-USP—, favoreció un campo de experimentación de las instituciones con los propios artistas, ya que éstos se sentían libres e incentivados para proponer y gestionar actividades, con las que se iban integrando poco a poco en el circuito profesional, constituyendo sus redes de trabajo y conociendo desde la práctica los recovecos de la institución²⁰⁰. Sirva como ejemplo el caso de la célebre exposición *Pintura como medio*²⁰¹, inaugurada en 1983, y que se configuró como un evento fundamental del período. Y que, a una escala más personal, tanto impacto causó en un Leonilson que, recién llegado de su aventura en Europa, decidía otra vez más dar un paseo por el parque del Ibirapuera y entrar en las galerías de “su museo favorito”²⁰².

3.1.7. Bienal Internacional de São Paulo

“Todos los alumnos de la FAAP eran monitores en la Bienal²⁰³”, así definía Ana Maria Tavares la relación de los estudiantes de arte con la histórica exposición internacional de São Paulo. Si a inicios de los años ochenta, cuando Walter Zanini asumió la curaduría general del evento²⁰⁴ los recién licenciados pasaron a estar presentes también con sus obras²⁰⁵, años atrás estos alumnos ya solían actuar en el evento, aunque de manera mucho más discreta. Leonilson, por ejemplo, había estado en la 13ª edición (1975), durante exactamente setenta y cinco horas y veinte minutos haciendo prácticas como traductor, justamente en la Sección de España —tal y como deja constancia un certificado firmado por el presidente de la Fundación Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho—.

²⁰⁰ Tavares, Ana Maria, “A instituição como interface” en *Forum Permanente*, 05 de enero de 2007, http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_03/mesa3_tavares

²⁰¹ En una propuesta colectiva de un grupo de jóvenes artistas liderado por Sergio Romagnolo, Aracy Amaral abre la programación y el espacio del museo para la realización de esta exposición que contó con obras de Romagnolo, Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda y Sérgio Niculicheff. Otra propuesta concebida por ex-alumnas de la FAAP en colaboración con el MAC-USP fue el proyecto de intervención urbana *Arte na Rua 1* en 1983, ideado por Tavares y Mônica Nador y *Arte na Rua 2*, con Nador y Luciana Brito, véase: Nador, Mônica y Brito, Luciana, *Arte na Rua 2*, São Paulo, MAC-USP, 1984. Aracy Amaral comenta brevemente el proyecto, contextualizándolo en el período de grandes eventos que marcan la llegada y consolidación de esta “nueva generación”; véase: Amaral, Aracy, “Uma nova geração” en *Textos dos Trópicos de Capricórnio: artigos e ensaio (1980-2005)*. V. 3. *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*, São Paulo, Editora 34, 2006, p. 207.

²⁰² A partir de su visita a la exposición, Leonilson entabla una relación muy próxima con Leda Catunda, es una relación de amistad y admiración que le acompañará toda la vida. Por otro lado, esta afinidad personal, poco tiempo después, tendrá como consecuencia su la decisión de Leonilson en dividir taller con Romagnolo y Cozzolino, amigos en común entre Catunda y él.

²⁰³ Declaración extraída del encuentro con la artista, en São Paulo, el 23 de junio de 2016. [La traducción es mía.]

²⁰⁴ La nominación de Zanini como responsable de las 16ª y 17ª ediciones de la Bienal de São Paulo, 1981 y 1983 respectivamente, se dio en un contexto marcado por cambios determinantes en la historia de la institución, tales como el fin del boicot de los artistas al evento y la decisión de Zanini de abandonar las representaciones nacionales, inaugurando lo que se llamó en el contexto local la “era de los curadores”, véase: Zanini, Walter, “Introdução” en *XVI Bienal de São Paulo* (cat.) Fundação Bienal, São Paulo, 1981, p. 19-20; Lambert, Francisco y Canhête, Polyana, *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores* en São Paulo, Boitempo, p. 2004, pp. 161- 171.

²⁰⁵ Muy probablemente debido a las fructíferas relaciones en el círculo artístico capitaneado por Zanini, Silveira, Plaza y otros, jóvenes artistas pasan a ser incluidos en las muestras de 1981 y 1983. Ana Maria Tavares, Jac Leirner, Sergio Romagnolo, Leda Catunda, Mônica Nador, Alex Flemming, entre otros con estudios previos en la FAAP, participan de la sección “Arte y Tecnología” coordinada por Julio Plaza Sergio; véase: *17ª Bienal de de São Paulo* (Cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, pp. 105-120.



CERTIFICADO DE COLABORACIÓN EN LA XIII BIENAL DE
SÃO PAULO - TRADUCCIÓN SECTOR ESPAÑA, 1975
FUENTE: PROJETO LEONILSON / © PROJETO
LEONILSON

Guardando una gran diferencia con cualquier otro evento o institución brasileña de la época, la Bienal de São Paulo ha cumplido un papel esencial en el panorama cultural nacional y, de manera significativa, también en el contexto latinoamericano. Desde su primera edición organizada por el antiguo Museo de Arte Moderno de São Paulo en 1951, que tuvo lugar en un pabellón construido dónde hoy se encuentra el Museo de Arte de São Paulo (MASP), ha sido una pieza fundamental para la profesionalización de todo el sector. Y quizá, dada su consolidación en el calendario cultural nacional y su contribución a la estabilización del sistema globalizado del arte —comparte relevancia con la Bienal de Venecia, su principal y primera inspiración, y la Documenta de Kassel—, las generaciones más recientes muchas veces han naturalizado su existencia. Algo latente, por ejemplo, cuando una joven Leda Catunda publica un texto en 1985 en el que afirma que

“el arte es un hecho cultural que entró en mi vida a través de libros,
‘Genios de la Pintura’, va para la Bienal, vuelta de la Bienal...²⁰⁶”

Concediendo importancia a la exposición, al mismo tiempo que la compara con algo en principio tan trivial como la popular colección de libros dedicados a grandes personajes de la

²⁰⁶ Catunda, Leda en “Primeiro eu nasci” en *Arte em São Paulo*, 29 de marzo de 1985. [La traducción es mía.]

historia del arte²⁰⁷, la declaración de Catunda deja muy clara la total integración del evento en el amplio abanico de posibilidades culturales de estos artistas. Pero también, al ser asumida del todo como “hecho” inevitable, la Bienal parece ser de cierto modo blanco de una cierta miopía juvenil, mediante la que acaba perdiendo su naturaleza audaz, tan propia de un evento que, en palabras de su primer director artístico, Lourival Gomes Machado, se aventuró a

“posicionar el arte moderno de Brasil, no solo confrontándolo, sino también colocándolo en vivo contacto con el arte de resto del mundo, al tiempo que para São Paulo se buscaría conquistar una posición como centro artístico mundial²⁰⁸.”

Sea como fuere, desde sus inicios la Bienal se configuró como un auténtico y privilegiado contexto en el que analizar la producción artística global desde la perspectiva local. Además, ejerció un papel pedagógico crucial, ya que como una verdadera escuela, ofreció a su multitud de espectadores la posibilidad de presenciar aquello que antes sólo conocían en los libros. Y sobre todo, facilitó el contacto con la producción artística más novedosa, convirtiéndose en el más potente dispositivo renovador de la escena brasileña. Por ello no resulta del todo equivocado asociar su aparición en la década de los cincuenta con la agitación que provocó la Semana de Arte Moderna de 1922, tal y como analiza Aracy Amaral en un texto de 2001 —constante argumento que acaba por afianzar la posición aventajada de São Paulo como capital del modernismo en Brasil—. Pese a todo ello, su comprobada relevancia no la previene de ser objeto de intensas y constantes controversias; controversias que al final solo acaban comprobando su innegable trascendencia, tal y como deja patente la declaración del crítico Paulo Mendes de Almeida registrada por Amaral:

“El mal que las bienales causaron a las artes de Brasil solo es comparable con el bien que trajeron²⁰⁹.”

Al final, como también puntualizó en la década de los setenta el crítico Mario Pedrosa —gran entusiasta a la vez que un constante y estricto analista de esta institución—,

“ni todos los progresos, pese a todo, ocurren sin resistencias, sin retrocesos, y sin peligro: la Bienal paulista no escapó de esta dialéctica. Al sacar a Brasil de su dulce y paralizado aislamiento, lo lanzó a la arena de la moda internacional, a la arena de las especulaciones no solamente comerciales, pero también de dudosas combinaciones personales e incluso nacionales acerca de los premios, etc., política de prestigio entre

²⁰⁷ Editada por el grupo Abril, la colección fue lanzada en 1967, siendo reeditada más veces hasta 1980, y comercializadas más de 300 mil ejemplares en total. Sobre su importancia para la generación de artistas de los años ochenta, véase: Della Coletta Monteiro, Fabiana, *Op. Cit.*, pp. 103.

²⁰⁸ Lourival Gomes Machado, “Apresentação” en / *Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (cat.)*, São Paulo, 1951, p. 15. [La traducción es mía.]

²⁰⁹ Amaral, Aracy, “Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo” en Amaral, Aracy, *Textos do Trópico de Capricórnio...*, pp. 93-94. [La traducción es mía.]

delegaciones nacionales, política de trapicheos entre individuos. La muestra de arte pasa a ser feria de arte, y los *marchands* pasan a dominar. Las leyes del mercado capitalista no perdonan: el arte, una vez que asume su valor de cambio, se convierte en mercancía como cualquier jamón²¹⁰.”

De todos modos, sería imposible —y tampoco se persigue aquí—, hacer un repaso detallado de las casi siete décadas de la historia de la Bienal de São Paulo, y de igual manera sopesar todo su alcance y impacto sobre el escenario cultural de Brasil. No obstante, lo esencial sería considerar que, pese a que la generación de Leonilson se formó durante las horas más bajas de la institución —resultante del boicot internacional—, la exposición fue una importante fuente de conocimiento y, sobre todo, permitió que imaginasen un “más allá” de los propios confines del circuito nacional (como se puede suponer, algo que en el caso específico de Leonilson no es un dato para nada baladí). Aunque quizá no del todo conscientes de este privilegio en su momento, los principales nombres de esta generación —en especial aquellos residentes en São Paulo, que con más facilidad podían acceder a esta impresionante concentración de estímulos—, llevarán impresos en su producción posterior ciertos criterios calificativos y muchas referencias de lo que han visto en el Pabellón de la Bienal. El edificio que no muy tarde acogería de modo espectacular la producción de esta nueva generación, en un clima de optimismo provocado por el momento de consolidación de la apertura política y por la celebración de la fiebre pictórica internacional —principalmente a partir de la célebre 18ª edición en 1985—. Algo que, como se verá más adelante, se interpretó por muchos como una innegable prueba de la naturaleza global del arte brasileño, mientras que para otros, todo este movimiento olía al más rancio “jamón”, como aquél que denunciaba con su iluminada y aguda anticipación Mario Pedrosa.

²¹⁰ Pedrosa, Mario, “A Bienal de lá pra cá” en Amaral, Aracy (org.) *Mario Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 254. El ensayo escrito originalmente en 1970, publicado por primera vez en Gullar; Ferreira (ed.) *Arte Brasileira. Hoje*, Rio de Janeiro, 1973. [La traducción es mía]

3.2. Última llamada: embarque inmediato para Madrid



Com a Iberia você sempre tem opções.

Quem viaja, quer sempre aproveitar ao máximo. E quanto mais possibilidades de escolha, mais chances você tem de fazer a viagem dos seus sonhos. Por isso, consulte a Iberia. Uma das poucas companhias aéreas do mundo capaz de realizar os seus pequenos e grandes sonhos de viajar, e, ainda por cima, do jeito que você gosta. Porque a Iberia tem mil opções à sua espera. Para começar, a Iberia sugere que, quando você for à Europa, comece pelo país onde os europeus passam suas férias: a Espanha. Um país turístico por excelência, onde você pode escolher o sol quente de uma praia em Ibiza, o esporte de ski nas montanhas de Sierra Nevada, ou a arte de Goya no Museu do Prado. A Iberia leva você diretamente até Madrid, com a opção de 5 voos semanais, e de lá para todo o resto da Europa, Ásia, África e América.

Pois se você não sabia, a Iberia está presente em 52 países e 93 cidades. Oferecendo até conexões para aqueles países que não têm uma linha aérea de origem para o Brasil. Como é o caso da Grécia, Rússia, Polónia, Hungria e outros. E só para você ter também uma ideia de sua eficiência, no ano passado ela transportou 14 milhões de passageiros, ocupando assim o segundo lugar entre as companhias aéreas da Europa.

Na próxima vez que você for viajar para a Europa ou pelo mundo, comece pela Espanha, porque com a Iberia você sempre tem opções.

IBERIA
LINEAS AEREAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA

ANUNCIO DE IBERIA
12 DE MARZO DE 1980
FUENTE: HEMEROTECA DIGITAL DE VEJA

Marzo de 1980. Alrededor de un año antes de que Leonilson volase rumbo a Madrid, Iberia estampaba en las páginas de la revista brasileña *Veja* otra de sus piezas publicitarias. Dada la omnipresencia de esta publicación en las casas de la clase media de la época, no sería disparatado imaginar que, en alguno de sus ratos muertos, Leonilson hojease alguna edición de aquel mes. Y, entre las últimas noticias, se topase con dos imágenes muy familiares. A doble página y junto al logotipo de la aerolínea española, estaban reproducidas *La maja vestida* (1800-1808) y *La maja desnuda* (c. 1800) de Francisco Goya²¹¹.

Tal y como ocurriría después en el anuncio con el *Guernica*, aquí también la retórica publicitaria confundía de forma deliberada lo artístico con lo turístico, convirtiéndolos en paradigmáticos iconos de lo nacional; o como lo definió Jorge Luis Marzo, en “marcas y logos de una identidad construida²¹².” Lo cierto es que en el proceso de construcción identitaria de lo

²¹¹ Se encontraron anuncios de Iberia Aerolíneas Españolas en diferentes ediciones de la revista semanal *Veja*: 12 de marzo de 1980, p. 6; 26 de marzo 1980, p. 62; 02 de abril de 1980, p. 48 y 14 de mayo de 1980. Asimismo, en la revista *Manchete*, 26 de abril de 1980, también se publicó una versión de este mismo anuncio, en sentido vertical, con algunos pequeños cambios en el texto. Falta documentación suficiente para comprobar que Leonilson haya estado delante de estas obras en el Museo de Prado durante sus viajes a Madrid anteriores al año de 1981. Sin embargo, en una de las ediciones de la revista que coleccionaba, *Arte Hoje*, muy probablemente haya leído la materia de portada, en la que se incluía una reproducción de la *Maja vestida*, véase: Benitez, Roberto, “O artista dos desastres da ordem” en *Arte Hoje*, marzo de 1978, año 1, nº 9, pp. 20-25.

²¹² Marzo, Jorge Luis, “Turismo y arte: dos relatos paralelos del pasado reciente” en *Barcelona Metropolis*, nº 7, verano 2008, p. 61, http://www.soymenos.net/arte_turismo.pdf

español, el turismo ofreció un “modelo pionero de desarrollo ‘avant-la-lettre’ antes de la llegada de la globalización²¹³.” Ya en 1980, y antes que como destino estival mundial²¹⁴, este “país turístico por excelencia” —dónde incluso “los europeos pasan sus vacaciones”²¹⁵, según la descripción del texto publicitario—, se presentaba a los ojos de los consumidores brasileños mediante una perfeccionada estrategia de producción de deseos.

Tal vez porque no fuese práctico ofrecerse como un destino de “playa y sol”, para un mercado que ya se entendía como un paraíso tropical, Iberia probaba otra estrategia: apropiándose de un emblema del más alto nivel artístico nacional, se ofrecía como un inigualable destino cultural. Y no como otro cualquiera: a diferencia de los demás, su “alta cultura” era *typical* y en absoluto incompatible con la diversión. Algo que queda refrendado por el texto del anuncio, que facilitaba al viajero múltiples combinaciones entre

“el sol caliente de una playa en Ibiza, la práctica de esquí en las montañas de la Sierra Nevada o el arte de Goya en el Museo del Prado.”

Cancelando la iconografía playera y sustituyendo lo tradicional-popular por la gran tradición pictórica española, Iberia no hacía una elección trivial cuando se decantaba por las pinturas de Goya. Porque en estos juegos de asociaciones automáticas tan al gusto del lenguaje publicitario, “España-como-opción-turística” se encarnaba en las famosas pinturas para así reafirmarse como categóricamente “española” —cercana, exótica, amable, cálida, llena de atracciones y misterios—, sin que esto le impidiese proyectarse como un centro avanzado —presumiendo de su gran pinacoteca pública madrileña—. Al tergiversar la idea de lo urbano como un contexto “uniforme, monótono y agotador de la sociedad industrial²¹⁶”, el anuncio convertía Madrid en algo mucho más atractivo que un simple “lugar de paso obligado en la ordenación radial del transporte español²¹⁷.” La capital, tantas veces preterida por otros destinos más espectaculares de la geografía ibérica, se presentaba como alternativa sofisticada, pero sin dejar de ser exótica, misteriosa pero también moderna.

²¹³ *Ibid.*, p. 59. Mientras Marzo establece una relación entre el turismo y el arte contemporáneo, Alicia Fuentes Vega señala la retroalimentación de la industria del ocio con la tradición pictórica española: “Lo cierto es que la influencia de los artistas en la construcción del imaginario turístico resulta evidente en casos como el español, donde las grandes figuras de la historia del arte tienen un gran peso en la identidad nacional. Éstas son a menudo convertidas en representantes de *lo español* por parte de las instituciones oficiales, que introducen sus obras en la propaganda turística —ya sea por medio de la inspiración de un dibujante cartelista en el universo estético de un artista como El Greco o Goya, o bien convirtiéndolo en cartel la propia reproducción de la obra de arte, generalmente de forma fragmentada—”, Fuentes Vegas, Alicia, *Op. Cit.*, p. 136.

²¹⁴ Desde mediados de la década de sesenta, el país figuraba entre los primeros puestos en los rankings de países por ingresos turísticos; véase: Vallejo Pousada, Rafael, “Economía e historia del turismo español del siglo XX” en *Historia Contemporánea*, Leioa, Universidad del País Vasco, nº 25, 2002, p. 207.

²¹⁵ Asociada a la proximidad geográfica y a los bajos precios, España ha sido uno de los más buscados destinos turístico entre los europeos desde mediados del siglo pasado. El país ha desarrollado un programa turístico basado en un imaginario de lo nacional ligado a lo “típico” —muy a menudo resumido en la codificación de la tradición andaluza—, y a su proyección como destino de veraneo —el repetido turismo de “sol y plaza”. Esther María Sánchez Sánchez presenta cifras reveladoras sobre el fenómeno: “Europa fue la gran emisora de turistas hacia España, con un porcentaje medio anual del 80% del total de las entradas entre 1961 y 1970. Francia constituyó el más amplio mercado de captación, con una media del 48% del total europeo para el mismo intervalo. La distancia con respecto al resto de los países de Europa occidental fue considerable. En 1965, por ejemplo, Francia aportó 6.441.027 de visitantes en el total de encontrados por nacionalidad, con lo que superó ampliamente a los dos países que la seguían en el ranking, Gran Bretaña y Alemania, con 1.359.996 y 1.046.657 de turistas respectivamente.”, véase, Sánchez Sánchez, Esther M., “El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta” en *Arbor*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científica, nº 669, septiembre de 2001, p. 204.

²¹⁶ Sánchez Sánchez, Esther M., *Op. Cit.*, p. 212.

²¹⁷ Sánchez Sánchez, Esther M. *Op. Cit.*, p. 207. Es muy probable que este cambio iconográfico y retórico respondiese a un escenario de crisis del mercado, ya que a partir de mediados de 1970 se identifica una caída en el número de turistas extranjeros en España, que ponía en discusión la efectividad de la estrategia publicitaria centrada en la España de “playa y sol”. Estas cifras son reflejadas en Vallejo Pousada, Rafael, *Op. Cit.*, p. 214-215.

Si por un lado es crucial notar el uso interesado de la reconocida vinculación de Goya con la representación de lo “castizo madrileño”²¹⁸, por otro no haría falta señalar que nada tenía de aleatoria la elección específica de las “majas”. Porque si la retórica del anuncio con el *Guernica* aludía al un campo semántico de los viajes, con los retratos de Goya las asociaciones no son otras sino eminentemente sexuales. Y, por qué no decirlo, sexistas.

Dialogando con el imaginario turístico que identifica atractivas facciones goyescas en todos los rostros femeninos españoles²¹⁹ —potenciado por el erotismo subversivo propio de estas pinturas²²⁰—, el anuncio incidía en una lógica más que corriente. Una lógica que, tal y como explica Fuentes Vegas, trata de manera sistemática el cuerpo de las españolas como parte del paisaje turístico —y como tal, objetos de la mirada, deseables artículos de consumo visual—²²¹. Así, salen de escena las *kitsch* y obvias flamencas, para dar entrada a las plácidas y misteriosas majas, que personificarían la pretendida y actualizada vocación turística de la capital. Una ciudad en la que, como también se auto-define Iberia en el *slogan* del anuncio, “tienes siempre opciones”.

Y en un golpe de vista nos presenta al menos dos de ellas: vestida o desnuda. Tan solo dos posibilidades entre las tantas que se puede imaginar el público. Si por un momento asumimos como nuestra la especificidad de la mirada masculina —con la que se concibe y a quien va dirigida esta pieza de *marketing*—, pasamos a entender los cuerpos retratados como si fueran paisajes pasivos y hospitalarios, estimulantes visiones a la espera de ser descubiertas —en todas las acepciones del verbo—. Así, lo que se promete de Madrid a los brasileños es una experiencia urbana, sensual, impredecible, pero siempre al gusto del cliente. Una experiencia tan provocativa que excede el terreno de lo puramente visual —tan propio del turismo museístico—, demandando aquello que MacCannell llamó una “mirada corporalizada”²²², que abandona la primacía de lo ocular para desbordarse en la multiplicidad erótica de los sentidos²²³.

En esta multitud de opciones —vestida o desnuda, erudita o folclórica, casta o libertina, diurna o nocturna²²⁴—, Madrid se ofrecía como una ciudad *à la carte*, dónde todo era posible; en una propaganda que, según muchos testimonios, poco tendría de engañosa. Pues en 1990,

²¹⁸ Cf. Fuentes Vega, Alicia, *Op. Cit.*, p. 699.

²¹⁹ “Dentro de este esquema voyerista que convierte a la mujer en objeto de la mirada turística hay un tipo de comentario que conforma una modalidad discursiva en sí misma: se trata de la utilización de la historia del arte español como referente estético para describir la realidad observada, recurriéndose, en el caso de las mujeres, al universo de Goya.” Fuentes Vega, Alicia, *Op. Cit.*, p. 471. Para más detalles sobre la comparación de las mujeres españolas con las figuras femeninas de Goya, véase: *Ibid.*, pp. 471-478.

²²⁰ Para una importante discusión sobre la naturaleza subversiva del contenido erótico de ambas obras, véase: Tomlinson, J. A., “Burn It, Hide It, Flaunt It. Goya's Majas and the Censorial Mind”, *Art Journal*, 50, 1991, pp. 59-64.

²²¹ “Una reducción instrumental degradante que ocurre rutinariamente en el turismo es la tendencia a ver a los pueblos nativos como solo otro componente del paisaje, o simplemente como un escenario para ser visto y fotografiado.” MacCannell, Dean, *Op. Cit.*, p. 10. [La traducción es mía.]

²²² Cf. *Ibid.*, p. 188-190.

²²³ Es necesario apuntar que el machismo no entiende de nacionalidades. Más bien la utilización del cuerpo femenino como un valor de intercambio, atracción e inversión es una estrategia publicitaria aplicable a cualquier destino. Resulta elocuente una comparación con una publicidad de Iberia dirigida a sus clientes españoles y dedicada a promocionar Brasil, dónde el paisaje costero se funde con el cuerpo de una modelo en bañador. Producida entre 1970 y 1980, el anuncio se completa con la frase: “No es que seamos exagerados... pero Iberia le lleva... siempre... donde hay más belleza.” Si en el caso español el arquetipo femenino elegido es el de las mujeres de Goya, en el brasileño es indudablemente el de la “Chica de Ipanema”, inmortalizada en la letra de la canción bossa-nova de Tom Jobim y Vinicius de Moraes, epitome de la mujer como apacible paisaje: “Mira, qué cosa más linda, más llena de gracia, es la muchacha, que viene y que pasa, con un dulce balanceo (caminar), camino del mar (...)” [La traducción es mía.]

²²⁴ Un anuncio de Iberia dirigido a los lectores de la *Folha de S. Paulo* utiliza una reproducción de la *Maja vestida* al lado de la expresión “Madrid de día”, véase: “Madrid uma agradável surpresa na sua viagem” [anuncio de Iberia], *Folha de S. Paulo*, 28 de septiembre de 1981, p. 10.

cuando ya estaba más que consolidada esta polifacética efervescencia metropolitana, un célebre “nativo”, el humorista El Gran Wyoming, sostenía que

“[l]a gran oferta cultural que puede dar Madrid es la hostelería, saber que a las cuatro de la madrugada hay sitios abiertos. Hay gente que piensa que esto es una gilipollez porque prefiere que haya otro premio Nobel, pero yo lo veo así. Los extranjeros, cuando vienen a Madrid, se quedan acojonados. No saben si esto es el paraíso o un decorado que les han montado para ellos. Eso es la libertad²²⁵.”

Libertad a la que, en contrapartida, sólo “se podía acceder desde la despolitización”, puntualiza Marzo²²⁶. Según él, la industria del turismo, gestada por el aparato franquista, logró atravesar la segunda mitad del siglo XX y sus diferentes regímenes de gobierno; pero no sin pasar factura. Porque en este proceso histórico, el sector encontraba la garantía de su avance en una conveniente desactivación colectiva de los cimientos políticos que sostuvieron su propio surgimiento. Así, en esta primacía de un discurso eminentemente económico, “desarrollo” y “bienestar” se convirtieron en conceptos alejados de una discusión de lo público, y que al final encontraban su máxima significación en esos bares abiertos hasta las tantas de la mañana — para alegría de los extranjeros y también de los locales—. Y así, tal y como da a entender Marzo, la trascendencia de dicha libertad se acabó evaluando en términos de poder de consumo²²⁷. Porque entusiasmados por los acontecimientos en alta velocidad, los españoles no solo empezaban a viajar por el continente sino también por la pirámide social, en un evidente movimiento de ascensión socio-económica²²⁸.

También es cierto, por otro lado, que el éxito turístico de España y también su poder de atracción, como destacado destino para la inmigración²²⁹, contribuyeron a la formación de un nuevo carácter español: abierto, diverso y modernizado. Algo que resume Sánchez Sánchez al señalar que

“[s]i los turistas se dedicaron al descanso y la evasión, se desinteresaron de la política y apenas se percataron de la evolución económica y social que estaba teniendo lugar a su alrededor, la población española no fue inmune a la presencia masiva de extranjeros²³⁰.”

²²⁵ Declaración de El Gran Wyoming, extraída de Roig, Emma, “Gran Wyoming” en *El País*, 13 de agosto de 1990; publicada posteriormente en Gallero, J. L., *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, p. 18.

²²⁶ Marzo, Jorge Luis, *Op. Cit.*, p. 59.

²²⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 59-60.º

²²⁸ Juliá, Santos, *Op. Cit.*, p. 22.

²²⁹ Cf. Vallejo Pousada, Rafael, *Op. Cit.*, p. 221.

²³⁰ Sánchez Sánchez, Esther M., *Op. Cit.*, p. 220.

Pasado el impacto de los primeros años de contacto con las hordas de foráneos, la normalización del encuentro con el “otro” en una ciudad como Madrid no coincidió solo con la formación de una vigorosa sociedad de consumo. Ante todo, desembocó en un ajuste comportamental, en el que tras los años más oscuros del franquismo aquellos visitantes y nuevos residentes aceleraban el cambio sociológico. Mediante sus prácticas de ocio y sus diferentes modos de vida, introdujeron en mayor o menor medida valores laicizantes y seculares, decisivos para la constitución de la etapa democrática nacional²³¹ —aunque no sin la resistencia de los sectores más conservadores—²³².

Quizá sean estos nuevos valores los que permitieron que las “majas”, impresas en la revista *Veja*, operasen a modo de embajadoras de esta renovada España. Porque pese a haber sido canonizadas como parte legítima del arte clásico y, por ende, como parte esencial de los recorridos turísticos madrileños, acababan dando la vuelta a la propia idea de tradición. Al ratificar su “autenticidad” en tanto emblemas de lo “local”, “pintoresco” y “tradicional”, no dejaban de ser asimiladas por las lógicas de los mercados globales. Son estos los que se alimentan de una nostalgia por lo “autóctono” y lo “diferente” que, a su vez, constituyen valores que con máxima productividad se exprimían de obras como las de Goya. Es decir, en este régimen marcadamente postmoderno, las estructuras supranacionales se veían beneficiadas por la infinidad de pequeñas diferencias peculiares de sociedades “periféricas” como España²³³. Sociedad que, con una perversa antelación, ya conocía muy bien los beneficios de ser *different*.

No obstante, es preciso señalar que pese a la inusitada contemporaneidad adquirida por las “chulapas”, lo más atractivo para aquél brasileño —que hojeaba su revista con la misma mirada que le permitiría admirar la belleza “magnánima” de Madrid— era aquello que no encontraba en São Paulo: el peso de la tradición. Rasgo que, para alguien nacido en una cultura nacional “más joven” según la lógica colonial, revisaba el estatuto de lo moderno al brindarle color y una potente sensación de profundidad, según MacCannell²³⁴. Pero es que además, todo aquello que pudiese entender como “tradición” —antiguo, experimentado, clásico—, era exactamente su “otro”. Aquello que le chocaba por la diferencia, asombraba por lo disparatado y seducía por la falta; y que en término lacanianos, es el germen del deseo. No sería incorrecto suponer que, impaciente por experimentar este artículo de lujo del Viejo Mundo, este valor europeo por antonomasia, embarcase Leonilson con una irrefrenable prisa hacia Madrid.

²³¹ En un bando firmado en 1981, el entonces alcalde Tierno Galván solicita a los vecinos de Madrid que pusiesen “especialísima atención a cuanto al turismo atañe. Agréguese que viajar instruye y educa, de modo que las relaciones entre los ciudadanos del mismo o diferente Estado, a través del Turismo, es fuente inagotable de enseñanzas y transmisión de cultura, que contribuye poderosamente al mejor conocimiento y la paz entre los pueblos. Gracias principalmente al turismo las grandes ciudades se aproximan y sus habitantes progresan hacia una situación de vecindad común, igualdad y reciproca, fundamentada en la simpatía y mutuo conocimiento.”; véase: Tierno Galván, Enrique, “Bando sobre el turismo en Madrid”, Madrid, 30 de enero de 1981, extraído del libro *Bandos del Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Madrid D. Enrique Tierno Galván*, Madrid, Ayuntamiento, 1979-1983, Depósito legal.- M. 37.511 -1980. A su vez, Marzo sostiene que “El turismo representó, en el marco de esta visión, un ‘caballo de troya’ en las anquilosadas estructuras franquistas; un soplo de aire fresco que canalizó las bases de un sistema plural de derecho: ‘libre circulación de personas’, ‘contacto con el mundo exterior’, ‘acceso a nuevos mercados y divisas’, ‘tráfico de ideas y costumbres’; Marzo, José Luiz, *Op. Cit.*, p. 59. Otros autores han señalado la importancia del turismo como factor de cambio sociológico en España, véase: Sánchez Sánchez, Esther M., *Op. Cit.*, pp. 217-220 y Juliá, Santos, *Op. Cit.*, pp. 21-34.

²³² Aquí se podría mencionar la “veda hispánica al uso del bikini”, regulada por la normativa de la Dirección General de Seguridad de 1958 y respaldada por la cúpula católica, véase: Sánchez Sánchez, *Op. Cit.*, pp. 209-210. La lógica xenófoba también estaba presente en el discurso político del franquismo, pues se difundía la comparación del liberalismo democrático con un virus extranjero, que contaminaba la supuesta pureza del ser Español que, a su vez, sería naturalmente adepto al régimen franquista, véase: Julio, Santos, *Op. Cit.*, pp. 33-34.

²³³ Cf. MacCannell, Dean, *Op. Cit.*, p. 121.

²³⁴ Cf. MacCannell, Dean, *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003, p. 47.

Pese a la urgencia del pasajero, cabría preguntarse por el conocimiento previo que pudiera tener Leonilson de su destino final. Porque, aunque se distinguiese por un carácter impulsivo, era alguien entregado por completo también a la erótica de la planificación. Proceso que, como explica MacCannell, se vive como una excitante fase de preparación en la que se busca informaciones con ahínco en documentales, ediciones antiguas de *National Geographic*, recomendaciones de terceros, guías, etc. Y en la que se acaba viviendo por anticipación la experiencia del viaje a través de una versión idealizada del lugar, manufacturada por los fragmentos dispersos de datos, necesidades e intenciones recabadas²³⁵.

Siendo así, ¿cuáles serían las referencias culturales de España que nutrían el imaginario de Leonilson? ¿Qué supondría investigar las posibles conexiones del joven artista con hitos de la historia artística española? ¿Sería posible localizar algún motivo que justificase su viaje a Madrid? ¿Sería posible encontrar vestigios de hipotéticas metas y voluntades que hayan movilizado su decisión? En suma, ¿realmente existiría un motivo concreto con el que estructurar el análisis y la narración de esta experiencia de tránsito entre modernidades tan singulares?

Más allá de la publicidad de Iberia, parece ser que, en definitiva, el arte de Goya no respondía a los intereses culturales de Leonilson. Aunque pudiese haber examinado un importante volumen de su obra perteneciente a la colección del MASP²³⁶, no es posible verificar ninguna admiración hacia la tradición pictórica española anterior al siglo XX²³⁷. En realidad, poco después de haber vuelto de su temporada europea, el crítico Casimiro Xavier de Mendonça destacaba que, según el propio artista, al “Museo del Prado, él prefería las galerías dispersas por la ciudad²³⁸.”

No obstante, otros compañeros de la época, como los artistas Ciro Cozzolino, Sergio Niculitcheff y Luiz Zerbini recuerdan haber estado con Leonilson en las exposiciones del centenario de Picasso en la capital española. Y como era de esperar, también hicieron cola para ver la instalación del *Guernica* en el Casón del Buen Retiro, edificio contiguo al Museo del Prado. Más allá de los recuerdos de sus amigos, tampoco se pueden comprobar estos testimonios de la asistencia de Leonilson a estos eventos —aunque, por cierto, sería inimaginable residir en Madrid en 1981 y quedarse al margen de la avalancha Picasso—²³⁹. De todos modos, Niculitcheff puede servir de portavoz de esta experiencia vivida por estos cuatro jóvenes brasileños, cuando afirma que

²³⁵ Cf. MacCannell, Dean, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2011, pp. 65-68.

²³⁶ En la colección del MASP se pueden encontrar cinco aguafuertes de la serie *Tauromaquia* (1815-1816) y cuatro oleos sobre lienzo: *Retrato de don Juan Antonio Llorente* (1809-1813), *Retrato de Fernando VII*, (1808), *Retrato del cardenal don Luis Maria de Borbón y Vallabriga* (1798 - 1800) y *Retrato de la condesa de Casa Flores* (1790 - 1797); véase: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=goya>

²³⁷ En una conversación en São Paulo, el 23 de junio de 2016, Eduardo Brandão señaló que tanto en São Paulo como en los múltiples viajes al exterior, Leonilson se interesaba en visitar fundamentalmente las exposiciones de arte contemporáneo. Con todo, sería muy probable que tuviese un conocimiento básico de los pintores del “Siglo de Oro” español, tales como Velázquez y El Greco, puesto que un significativo conjunto de sus obras se destacan en la colección de pintura europea del MASP. Del primero se conserva el óleo sobre lienzo *Retrato del conde-duque de Olivares* (1624), y del último, *Anunciación* (c. 1600) y *Extasis de San Francisco con los estigmas* (1600).

²³⁸ Mendonça, Casimiro Xavier de. “Arca modernista” en *Veja*, São Paulo, 1 de junio de 1983, p. 141. [La traducción es mía.]

²³⁹ Cf. “Agotamiento, palabrería y politización” en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VII, n° 62, noviembre/1981, p. 13.

“[u]na cosa que me impresionó mucho en Madrid fue una exposición de Picasso, que conmemoraba los 100 años de su nacimiento. Pude ver todos los momentos de su obra —incluso sus cuadros más importantes—. Me impresionó bastante: percibí en Picasso una enorme libertad. (...) Me impresionó porque, hasta haber visitado aquella exposición, mi información venía mucho a través de libros. Es diferente ver de cerca prácticamente toda la producción de un buen artista. Aquello me impactó. (...) En aquel momento la exposición no se reflejó en el trabajo que estaba desarrollando, pero sentí un cambio en mi percepción en el arte, en mi visión de lo que es pintar, de lo que es una obra de arte²⁴⁰.”

Pese a la innegable envergadura del legado de Picasso en los debates artísticos del modernismo brasileño²⁴¹, lo cierto es que no fue un referente decisivo para Leonilson. Ni durante su fase de formación ni tampoco para su producción posterior. De hecho, manifestaba con gran frecuencia su rechazo hacia empresas conceptuales —tan en boga en su círculo formativo—, contradiciendo después todo pronóstico al afirmar en 1985 su admiración por Duchamp²⁴². Aunque durante su carrera, de manera más o menos programática, hubiese transitado entre dominios y tradiciones, en principio, enfrentados, cuestionando así cualquier pensamiento binario en el arte, no deja de ser curiosa su declarada preferencia. Aún más si consideramos sus flamantes defensas del “gesto libre en la pintura” y de otros clichés de la producción pictórica ochentista, tan asociadas a un legado mítico picassiano —preferencia también que se extendía hacia otros grandes maestros europeos, además de los principales nombres de la Escuela de Nueva York—. Aunque pueda ser una más de sus provocaciones, o solo una muestra más de sus habituales certezas temporales, se decantaba de manera inesperada por un lado que, en medio de la batalla artístico-ideológica propia de su época, parecía encontrarse en evidente retroceso. Al menos si se considera este periodo a partir del proceso descrito por Marcus Lontra Costa como: “en las artes, sale Duchamp y entra Picasso y Matisse²⁴³.”

De ahí que, aunque experimentase con sus compañeros brasileños la oportunidad de atestiguar este excitante momento de celebración alrededor de la obra del malagueño, parece que él no compartía del todo el mismo asombro que Niculitcheff. Excepto por alguna hipotético

²⁴⁰ Niculitcheff en Chiarelli, Tadeu, *Op. Cit.*, pp. 332-333. [La traducción es mía.]

²⁴¹ Las posibles relaciones entre el legado picassiano y la práctica artística en las diferentes fases del movimiento moderno brasileño son prácticamente inagotables; sin embargo, considero como especialmente interesante el ya citado estudio de Francisco Alambert sobre el impacto de la presencia del *Guernica* y su recepción por la comunidad artística brasileña en la segunda edición de la Bienal Internacional de São Paulo, en 1953; además destaco los escritos de la artista modernista Tarsila do Amaral, cuando registra en 1936 su sensación al conocer el “genio de Málaga”, véase: Alambert, Francisco. “El Goya Vengador en el Tercer Mundo: Picasso y el *Guernica* en Brasil” en Giunta, Andrea, *El Guernica de Picasso: el poder de la representación - Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009, pp. 57-77 y Amaral, Tarsila, “Un maestro de la pintura moderna” en *Tarsila do Amaral* (cat.), Madrid, Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, 2009, pp. 203-204. También es Pablo, Pablo! *Uma interpretação brasileira de Guernica*, celebrada en Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro, 1981. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento85903/pablo-pablouma-interpretacao-brasileira-de-guernica-1981-rio-de-janeiro-rj>

²⁴² “A Arte nos anos 80” en *O Estado de São Paulo*, 10 de agosto de 1985.

²⁴³ Marcus Lontra en Niculitcheff, Sergio, *Vocabulário Iconográfico; O processo de construção do discurso plástico*, São Paulo, Universidade Paulista “Julio Mesquita Filho”, 2004, p. 19. [La traducción es mía.]

contacto con las obras de Picasso presentes en importantes colecciones de São Paulo²⁴⁴, el rastro de un eventual impacto del español en Leonilson, previo a su experiencia madrileña, es de difícil constatación. Aunque como observa la historiadora Andrea Giunta, uno parece nunca olvidarse del primer contacto con una obra como el *Guernica*²⁴⁵, en realidad, no fueron muchas las menciones que Leonilson hizo al heroico pintor a lo largo de su carrera.

En una entrevista a Lagnado en 1993, por ejemplo, definió la dimensión diminuta y la naturaleza frágil de sus últimas obras como resultado de una serie de procesos técnicos y experiencias personales previas, que le llevaron a sintetizar su lenguaje y formular piezas que se asemejaban, en sus propias palabras, con “pañitos”. Afirmó encontrar este proceso muy similar al de muchos otros artistas, al tiempo que señalaba la “excepción de Picasso, que, estando loco, hizo lo contrario [pintando cuadro cada vez más grandes].²⁴⁶”

También en un testimonio de su amigo y entonces *marchand* João Pedrosa, se puede localizar otra alusión al español. Cuenta Pedrosa que

“[c]ierta vez, al inicio de su fama, le dije bromeando: ‘Eres el Volpi de nuestra generación.’ Y me contestó, entre irritado y divertido: ‘¡Pero yo quiero ser el Picasso!’²⁴⁷”

Si con Lagnado, expresaba su distancia con respecto de la magnitud plástica y la heroicidad de Picasso, aquí es probable que, más como *boutade* que como una admisión de sus posibles nexos con el famoso pintor, Leonilson —tan joven como petulante— nombra al español solamente como un indiscutible caso de éxito. Para que queden claras sus grandiosas pretensiones profesionales. Porque, al final, no desea ser *como* Picasso, sino más bien ser *el* Picasso de su generación.

²⁴⁴ Cabría suponer que Leonilson ha estado en contacto con la obra de Picasso con anterioridad a su viaje a España, a través de las piezas de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, de las que se destacan el óleo sobre lienzo *Figuras* (1945) y el óleo sobre cartón *Una Mujer Feliz* (sin fechar), además de seis litografías fechadas entre 1946 y 1949. Para más informaciones sobre las piezas de Picasso en esta colección, ver: *Catálogo Geral de Obras, 1963-1991* (cat.), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidad de São Paulo, 1992, p. 366 y 367. Para un estudio histórico sobre la formación de la colección de dicho museo y la inclusión de las obras de Picasso, recomendamos la consulta de: Amaral, Aracy (ed.) *Museu de Arte Contemporânea da Universidad de São Paulo: Perfil de um acervo*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidad de São Paulo, 1988, p. 34-38. También se puede conjeturar que Leonilson haya estado en contacto con las obras del artista malagueño que son parte del Museo de Arte de São Paulo (MASP): los oleos sobre lienzo *Retrato de Suzanne Bloch* (1904), *Toalet (Fernande)* (1906) y *Busto de hombre (el atleta)* (1909), además de la litografía *Naturaleza-muerta con sandía y cactus* (sin fechar); véase: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=picasso>

²⁴⁵ “Una de las mayores sorpresas durante el desarrollo de la investigación sobre el *Guernica* de Pablo Picasso fue encontrar que cada mención del cuadro provocaba el relato de una experiencia particular y personal con el mismo. Algunos se referían al excéntrico anecdótico del artista, otros preguntaban sobre temas claves y precisos, como cuál había sido su posición durante la ocupación alemana de París en la Segundo Guerra Mundial, o cuándo y cómo había retornado el *Guernica* a España. Pero lo que, sin excepción, todos describían era dónde y en qué circunstancias habían visto la obra, por primera o por única vez. Destacaban el impacto que les había producido en las del Museum of Modern Art (MoMA) —donde estuvo entre 1940 y 1981— o en la caja de vidrio en la que se mostró en Madrid, en el Casón del Buen Retiro, donde, paradójicamente, estaba custodiada por la Guardia Civil.” Giunta, Andrea, “El *Guernica* y el extraño poder de las imágenes” en Giunta, Andrea (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación - Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009, p. 11. Incluso Antonio Saura, desde su libelo contra el espectáculo mediático alrededor de la llegada del *Guernica* a Madrid, en 1981, afirmó que “me detesto a mí mismo porque al visitar el *Guernica* me quedé pasmado de mi odio al *Guernica*”, véase: Saura, Antonio, *Contra el Guernica*, Madrid, Turner, 1982, p. 31.

²⁴⁶ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 89. [La traducción es mía.]

²⁴⁷ Pedrosa, João, “O submarino verde- São Paulo, anos 1980”, *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 3 de febrero de 2013, p. 7. [La traducción es mía.] Pedrosa hace referencia al pintor Alfredo Volpi (1896-1988), italiano naturalizado brasileño, considerado como uno de los principales nombres de la segunda generación del modernismo brasileño. Sus obras más consagradas son las que pinta con tempera sobre lienzo utilizando un lenguaje geométrico muy propio, que remiten a las formas de las banderitas típicas de las fiestas populares y de los caseríos tradicionales de Brasil. La comparación pudo deberse a ciertas similitudes entre ambos artistas, como por ejemplo, la notable sencillez plástica y la poca dependencia de aval teóricos que necesitaban tanto Volpi como Leonilson., véase: Pedrosa, Mário, “Volpi, 1924-1957” en Arantes, Otília (org.), *Acadêmicos e modernos*, São Paulo, Edusp, 1998, pp. 261-270 y Naves, Rodrigo, “A complexidad de Volpi: Notas sobre o diálogo artista concretistas e neoconcretistas” en *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, Cebrap, n.º. 81, julio de 2008, pp. 139-155.

De todos modos, tampoco se podría justificar su ansia de viajar a España suponiendo su admiración por otras figuras emblemáticas de la modernidad española. Por ejemplo Salvador Dalí —seguramente uno de los más mediáticos artistas de su época—, no es mencionado ni siquiera una vez por el brasileño; y tampoco puede identificarse ningún material relativo al surrealista de Figueres en su biblioteca.

Con Antoni Gaudí parece haber algo más de suerte. Del arquitecto catalán, Leonilson guardaba un catálogo publicado en Barcelona, basado en fotografías de sus principales proyectos²⁴⁸. Con todo, no se podría precisar la fecha de compra —puesto que tanto en sus viajes anteriores a Europa como durante el definitivo a Madrid en 1981, el artista realizó rápidas visitas a Barcelona—. Aparte de la dificultad de dilucidar si Gaudí era un referente previo a su decisión de trasladarse a España o en realidad un interés posterior, la localización de esta publicación tampoco resuelve otra interesante duda: ¿cómo interpretar la existencia de este catálogo en su colección? ¿Sería la prueba de que para Leonilson Gaudí fue un objeto de genuino interés histórico-artístico²⁴⁹? ¿O más bien el libro adquirido atendía a una mera necesidad de traer a casa un *souvenir* de las estimulantes vistas urbanas de la Ciudad Condal²⁵⁰?

Sin embargo, sería Joan Miró —otro barcelonés que, al igual que Gaudí, fue convertido por la industria turística en un eficiente símbolo contemporáneo de “lo español”²⁵¹—, el que provocaría una conmoción más visible en el joven viajero. En un elogioso artículo de 1985, en el que el crítico Celso Araújo describía la breve trayectoria de Leonilson, se destaca que

“... de Europa trajo sus fijaciones: un abstraccionismo lúdico, la pasión por Miró (‘él es lo más’) y el propio vocabulario de su pintura²⁵².”

En este sentido, se podría sospechar que previo a su temporada europea, en sus habituales visitas a la colección del MAC-USP, hubiese visto el gouache sobre cartón de Miró, *Personaje tirando piedra en un pájaro* (1926). O que hojeando la edición de febrero de 1979 de

²⁴⁸ Gaudí, Escudo de Oro, Barcelona, 1974.

²⁴⁹ En 1984 el ayuntamiento de su ciudad natal, Fortaleza, encargó a Leonilson una intervención artística en un depósito de agua público. El artista utilizó pedazos de azulejo blanco para recubrir la superficie, rellenándola con figuras marinas, formadas a partir de un mosaico de piedras portuguesas. De ahí que el artista-comisario Mauricio Coutinho establezca una correlación entre la estética de Gaudí con ésta que es la única obra pública realizada por Leonilson, y titulada *Torre en la playa*: “Leonilson acababa de volver de Europa en 1984, año en el que hizo su intervención en el depósito de agua en la Playa de Iracema. Había expuesto en Madrid y es nítida la influencia de Gaudí y Matisse en aquella obra”, véase: *Leonilson em Fortaleza* (cat.), Fortaleza, Centro Cultural Banco do Nordeste, 2006. [La traducción es mía]

²⁵⁰ Tal y como observa Alicia Fuentes Vega, la historia de la turistificación de Barcelona en el siglo XX depende de su íntima relación con la arquitectura de Gaudí, al tiempo que la retórica de la industria turística es clave para entender la fortuna crítica de Gaudí; véase: Fuentes Vega, Alicia, *Op. Cit.*, p. 143.

²⁵¹ El mayor ejemplo del vínculo de Miró y su arte con el plan estatal de Turismo es indudablemente el logotipo de Turespaña —Instituto de Turismo de España— creado en 1984 y que se hizo conocido popularmente como el “Sol de Miró”. Su primera aparición se acompañaba del *slogan* “España todo bajo el sol” y desde entonces es parte fundamental de la identidad visual de los materiales publicitarios destinados al público extranjero. La creación se ha distinguido entre naciones cuya industria turística eran más avanzadas que la española, por ejemplo Francia e Italia, al promover un inesperado y prolífico encuentro entre un icono de las grandes artes y el sector del ocio.

La articulista Sarah Boxer destaca lo innovador que ha sido la aparición de este logotipo en una escala global: “¿Por qué alguien piensa que el cambio de la marca nacional puede funcionar? Por causa de España. Hace dos décadas, Joan Miró diseñó un emblema nacional brillante y soleado para promover el turismo. Gracias en parte a su logotipo, España ya no está asociada solo con Franco, la Guerra Civil Española y Don Quijote. Es un país de vino (Rioja), películas (Pedro Almodóvar) y arte (Miró).”, Boxer, Sarah, “THE WAY WE LIVE NOW: 12-01-02: PROCESS; A New Poland, No Joke” en *New York Times*, 1 de diciembre de 2002, <https://www.nytimes.com/2002/12/01/magazine/the-way-we-live-now-12-01-02-process-a-new-poland-no-joke.html> [La traducción es mía.]

A su vez, Ignacio Vasallo, primer director de Turespaña, cuenta en un artículo del diario *El País* el proceso de creación del logotipo por parte de Miró, véase: Vasallo, Ignacio, “La última obra de Joan Miró” en *El País*, 23 de febrero de 2003, https://elpais.com/diario/2003/02/23/domingo/1045975961_850215.html

²⁵² Araújo, Celso, “Energia e Espanto na pintura nova” en *Correio Braziliense*, Brasília, 5 de noviembre de 1985, p. 20. [La traducción es mía.]

Arte Hoje, revista que con tanta asiduidad compraba, se dejase cautivar por la portada que anunciaba un dossier sobre “el indomable Joan Miró”²⁵³.

Sea como fuere, es cierto que algunos rasgos visuales y temáticos de la producción temprana de Leonilson podrían ser interpretados en correlación con una estética “mironiana”. Al “abstraccionismo lúdico” indicado por Araújo se podría sumar, por ejemplo, el uso de la palabra escrita sobre el espacio pictórico —que, aunque sea frecuente en sus obras a partir de mediados de los ochenta, puede encontrarse en sus primeras piezas—. Y relacionado con su vocabulario iconográfico, el propio artista admitía a Araújo que, “vio un día, en un detalle de Miró, un volcán dentro de una botella y esto fue decisivo”²⁵⁴. Tampoco aquí se podría definir con total seguridad las circunstancias y fechas precisas. No obstante, es muy probable que Leonilson se estuviese refiriendo al óleo sobre lienzo *La botella de vino* (1924), que en 1981 podría haber visto en la Fundación Miró, en alguno de sus viajes a Barcelona²⁵⁵. Otro posible encuentro con esta obra podría haberse dado este mismo año en Milán —ciudad que visitó mientras mantenía su residencia en Madrid—, cuando el cuadro fue expuesto en la muestra *Miró Milano: Pittura, scultura, ceramica, disegni, sobreteixims, grafica*²⁵⁶.

No sería una mera coincidencia que alrededor de 1982 se den las primeras apariciones de la combinación “botella y volcán” en los dibujos y pinturas de Leonilson²⁵⁷. Como buen heredero del legado “antropofágico” brasileño, Leonilson sabía que apropiarse de una creación ajena no constituía una mera copia infértil, sino un gesto original *per se*²⁵⁸. Así, utilizando gouache y tinta metálica sobre papel, produjo *A solidão dos vulcões* (1983) —“La soledad de los volcanes”—. Tal y como señala Lagnado, sintetizado el manierismo surrealista presente en sus primeros cuadros a mediados de los setenta, dicha combinación se revelaba para Leonilson como “la correspondencia entre las emociones humanas y un fenómeno de la naturaleza”²⁵⁹. Rescatándola

²⁵³ Centrándose en la exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1978, el artículo de Santiago Amon contaba con reproducciones de las obras y fotografías de las salas de la exposición, véase: Amon, Santiago, Joan Miró: O incansável rebelde” en *Arte Hoje*, año 2, nº 20, enero de 1979, pp. 20-25.

²⁵⁴ Araújo, Celso. *Op. Cit.* [La traducción es mía.]

²⁵⁵ Creada por el propio artista con un fondo inicial constituido mayoritariamente por su colección privada, la Fundació Miró fue abierta al público en 1975, en la ciudad natal del pintor, Barcelona, ocupando un edificio especialmente proyectado por Josep Lluís Sert.

²⁵⁶ Esta exposición tuvo lugar en el Ayuntamiento de Milán, del 27 de octubre a 6 de diciembre de 1981, véase: *Miró Milano: Pittura, scultura, ceramica, disegni, sobreteixims, grafica*, Milán, Comune di Milano, 1981. Es muy probable que Leonilson haya visitado la exposición, dado que se encontraba en la ciudad italiana durante este período, en el que conoció al pintor brasileño Antonio Dias, que a su vez le animó a mudarse de Madrid a Milán. En una carta a sus primos, fechada al 27 de noviembre de 1981 y enviada desde Madrid a Brasil, Leonilson cuenta: “Estuve en Milán hace dos semanas...”. [La correspondencia se conserva en el archivo documental del Proyecto Leonilson, en São Paulo.] Con todo, menos probable sería que hubiese conocido la obra en Madrid, donde fue expuesta en 1978 y 1983 en las respectivas exposiciones *Joan Miró: Pintura* y *Joan Miró: Años 20 - Mutación de la realidad*, ambas en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid, véase: *Joan Miró: Pintura* (cat.), Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1978, p. 44. y *Joan Miró: Años 20 - Mutación de la realidad* (cat.), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1983, p. 25.

²⁵⁷ El motivo iconográfico del volcán (o en su lugar, de las montañas) puede encontrarse en la producción de Leonilson desde 1981, véase: *Catálogo raisonné: Leonilson*, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, v. I, pp. 8, 32-33, 39, 58-59, 62-63. En 1982, se identifica por primera vez el motivo botella/volcán combinado, véase: *Ibid.*, p. 65. En el mismo año de producción de *A solidão dos vulcões*, Leonilson pinta en acrílica sobre una caja de madera la obra *Sin título* en la que repite el mismo icono gráfico del volcán inserto en el recipiente, véase: *Ibid.*, p. 120.

²⁵⁸ Hablando de sus principales referencias artística brasileñas, Leonilson comenta: “... cuando vi [la exposición de] Bispo, o cuando entro en una exposición de Leda [Catunda], yo vuelvo a Helio Oiticica a través de la locura total, a Lygia Clark, a la Semana del 22. Fueron informaciones muy importantes para mí (...)” en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 92. [La traducción es mía.] Roberto Pontual argumenta que gran parte de la pintura producida por la “Generación 80” es heredera del espíritu modernista antropofágico, concebido por las vanguardias de los años veinte, lideradas por Oswald de Andrade y su Manifiesto Antropófago (1928). Leonilson sería uno de los principales ejemplos de esta continuidad del proyecto modernista, véase: Pontual, Roberto, *Explode Geração!*, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984, pp. 61-68. Tadeu Chiarelli analiza el acercamiento desarrollado por Roberto Pontual sobre la producción de Leonilson, véase: Chiarelli, Tadeu, “Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980” en *Ars*, São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 98-99.

²⁵⁹ Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 53. [La traducción es mía.]

del entorno onírico propuesto por Miró, el brasileño la simplificaba gráficamente, dotándola de una función desviada: la de comunicar su estado sentimental peligrosamente contenido, siempre “listo para explotar²⁶⁰.”



PINTURA (LA BOTELLA DE VINO), 1924
JOAN MIRÓ
OLEO SOBRE LIENZO
73,5 X 65,5 CM



A SOLIDÃO DOS VULCÕES, C. 1983
LEONILSON
GOUACHE Y TINTA METÁLICA SOBRE PAPEL
50 X 34,5 CM
FOTOGRAFÍA: FALCÃO JR. / © PROJETO LEONILSON

Pese a todo, y al igual que en relación con Gaudí, no se podría decir a ciencia cierta que haya sido Miró el motivo de la atracción de Leonilson por España. Aún así, si al menos por un momento nos permitimos de nuevo insistir en la idea de que su viaje respondía a un interés artístico, éste respondería al nombre de Antoni Tàpies.

Entrevistado por Adriano Pedrosa, el propio Leonilson reconocería que “[e]l pintor que admiraba en aquella época era Tàpies y yo quería ver sus cosas²⁶¹.” Aunque luego matizase que dicha admiración había sido pasajera, al concluir que más bien “Tàpies fue un estadio²⁶²”, es más que evidente la fascinación que generaba el mayor exponente internacional del informalismo en aquél joven e insatisfecho estudiante. Zerbini recuerda que durante su estancia en Madrid ambos

²⁶⁰ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 265. [La traducción es mía.]

²⁶¹ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 219 [La traducción es mía.]

²⁶² *Ibid.*, p. 223. [La traducción es mía.]

enviaron una carta a Tàpies, expresando su deseo de hacerle una visita y conocerle personalmente. Nunca recibieron una respuesta²⁶³.

Habría que recordar que producciones pictóricas como las del catalán estaban muy lejos del programa temático desarrollado por sus profesores. Como se ha señalado, el cuerpo docente de FAAP no privilegiaba la práctica de la pintura; una apuesta pedagógica también compartida por Aster. En una conversación con Regina Silveira, entonces profesora de ambos centros, ella aseguraba que esta predilección por la obra de Tàpies en absoluto derivaba de las clases a las que asistió Leonilson. Tanto ella como Julio Plaza —nacido en Madrid y en aquél entonces su marido— estaban muy bien informados sobre la escena del arte contemporáneo de España y renegaban de forma tajante de la corriente informalista²⁶⁴. Rechazo justificado por toda la carga ideológica los artistas de esta tendencia, convertidos en representantes oficiales de "lo español", aunque no siempre de forma voluntaria²⁶⁵. Algo que Silveira recordaría al afirmar que Plaza, al haber viajado a Brasil en 1967 y migrado en 1973, iba "en la contramano de la tradición, sobre todo pictórica, de aquella España franquista que él, con mucho gusto, abandonaba²⁶⁶." Además, aunque siguieron manteniendo contactos prolíficos con la escena española²⁶⁷, Silveira también niega que hubiesen ejercido estímulo alguno para que su alumno se mudase a Madrid²⁶⁸.

De todos modos, poco dado a una visión político-social del arte durante su formación, Leonilson daba rienda suelta a sus predilecciones. Su considerable colección de publicaciones dedicadas al estudio y divulgación de su entonces artista favorito comprueba que, ante todo, el joven mantuvo una postura radicalmente independiente de los criterios promovidos por su entorno formativo²⁶⁹. Y sobre todo, revela que buscó sus formas de suplir la escasísima posibilidad de ver en directo las obras del informalista. El público paulistano sólo tenía acceso

²⁶³ Extraído de conversación con Luiz Zerbini el 15 de marzo de 2013.

²⁶⁴ Corroborado por Silveira en una conversación el 8 de enero de 2015, en São Paulo. Silveira y Plaza han estado casados entre 1967 y 1987. Plaza nació en Madrid en 1939 y falleció en São Paulo en 2003. Se formó en los años cincuenta en el Círculo de Bellas Artes en Madrid y posteriormente en la École de Beaux Arts y la Académie Julian de París. A lo largo de la década de 1960 fue miembro del Grupo Castilla 63 —entre sus integrantes estaban Elena Asins —su primera esposa— y Luis Lugán, amigo muy cercano de Plaza. En paralelo, participó con músicos, escritores y poetas de la Cooperativa de Producción Artística. Entre sus colegas, destaca el crítico español Ignacio Gómez de Liaño; véase: Chaves Barcellos, Vera (org.), *Julio Plaza: Poética*, Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

²⁶⁵ Dicha situación puede comprenderse mejor con la descripción de la historiadora Pilar Parcerisas, al contextualizar la aparición de los grupos conceptuales en Cataluña, explica: "La burguesía protectora de Picasso y Miró era la misma del Surrealismo y lo fue, a su vez, del Informalismo. De este modo se establecía una cadena de transmisión de generación a generación que se vería interrumpida con la llegada de las poéticas conceptualistas. Parecía que la línea de protección y de impulso de la vanguardia debería de haber continuado por el mismo camino y que la generación informalista hubiera tenido que proteger y estimular a los artistas conceptuales. Y así empezó en cierto modo, pero, en lugar de esto, se libró una lucha ideológica con repercusiones estéticas entre Tàpies y el Grup de Treball. Quizá la carga ideológica de los artistas conceptuales, contraria a la institución artística y a la burguesía como clase social, era excesivamente fuerte para poder ser asumida por los artistas del Informalismo y, sobre todo, por Tàpies, quien ya gozaba de reconocimiento y éxitos tanto en el escenario local como en el internacional. Porque, en realidad, no se trataba únicamente de aplicar un discurso de lucha estética (Arte Conceptual vs. pintura, simbolizada por el Informalismo de Tàpies), sino que el trasfondo albergaba un discurso de lucha de clases, dentro y fuera del arte. Quizá los artistas conceptuales no quisieron reconocerse herederos del rol "patriarcal" que a artistas como Tàpies les hubiera gustado ostentar." Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos - políticos - periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, p. 49.

²⁶⁶ Silveira, Regina, "Espanha e Porto Rico: Os primeiros anos" en Chaves Barcellos, Vera (org.), *Op. Cit.*, p. 38 [La traducción es mía.]

²⁶⁷ Plaza y Silveira estuvieron, por ejemplo, en los míticos Encuentros de Pamplona (1972), lo que puede interpretarse como una de las pruebas del amplio conocimiento que tenía la pareja acerca de las prácticas más avanzadas en el territorio español. Para detalles sobre la participación de Plaza, véase: López Munuera, Iván, *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 211-212, 369. En entrevista con Kevin Power, Silveira señala: "En viajes a Nueva York y a España, me acerqué a manifestaciones de tipo conceptual, como los Encuentros de Pamplona, en 1972, marcados por una interdisciplinariedad radical, y la exposición Information, en el MoMA de Nueva York, en 1971, que exhibía obras fuertemente transgresoras.", véase: *Regina Silveira Compêndio [rs]* (cat.), Belo Horizonte, Museo de Arte de Pampulha, 2007, p. 12, http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2007_1_CATALOGO%20REGINA%20SILVEIRA.pdf [La traducción es mía.]

²⁶⁸ Sin embargo, Leonilson en una entrevista a Pedrosa afirmó que se sintió animado a dejar los estudios formales tanto por Nelson Leirner como por Julio Plaza, "que le daba la mayor fuerza [para que dejase la facultad y trabajar por su cuenta.]", véase: Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 219. [La traducción es mía.]

²⁶⁹ Publicaciones relacionadas con Tàpies encontradas en la biblioteca de Leonilson: Tàpies, Antoni. *Llull. Tàpies.*, Barcelona, Galería Carlos Taché, 1986; Penrose, Roland, *Tàpies*, Nueva York, Rizzoli, 1979 y Tàpies, Antoni, *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, 1973. Sobre la última, declara Leonilson: "Él tiene un libro de teoría que es superguay: La práctica del arte. Él es un poco mago" en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 223. [La traducción es mía.]

posible a una única obra: el óleo sobre lienzo *Asia* (1951), de la colección del MAC-USP²⁷⁰. Además, desde su primera exposición en Brasil —en la 2ª Bienal de São Paulo en 1953, cuando se expuso dicho cuadro— el público brasileño no pudo acercarse a su extensa producción hasta 2004, cuando fue objeto de una retrospectiva en São Paulo²⁷¹. En este sentido, es posible comprobar que su conocimiento sobre el arte de Tàpies era el resultado de una investigación individual y obstinada, que intentaba contrarrestar la demostrada escasez de fuentes tan acusada por el estudiante.

Escasez que muy probablemente él vería resuelta al mudarse a España. Parece ser que, de forma accidental, algo presentía Leonilson cuando decidió buscar a Tàpies en Madrid —y no en Barcelona, como quizá fuese más lógico—. Aparte de tener acceso a un conjunto de obras del artista en la colección del Museo Español de Arte Contemporáneo-MEAC²⁷², Madrid le brindaría otras excitantes oportunidades para disfrutar del arte del barcelonés. Y esto porque 1981 fue un año en el que, por muchos motivos, la capital española volvía sus ojos al afamado pintor. El 1 de julio recibía de manos del Rey Juan Carlos I la Medalla de Oro a las Bellas Artes²⁷³. Y unos pocos meses antes, el 12 de mayo de 1981, la Galería Rayuela le dedicaba una individual con sus obras más recientes²⁷⁴. Además, coincidiendo con la exposición, el galerista y editor Miguel Fernandez-Braso lanzaba el libro *Conversaciones con Tàpies*, basado en una serie de entrevistas en las que el artista repasaba su trayectoria profesional y personal²⁷⁵. Tampoco aquí se tiene constancia de que Leonilson haya visitado la exposición, o incluso haya ido a su inauguración aquél martes, a

²⁷⁰ La pintura fue adquirida por el antiguo Museo de Arte Moderno de São Paulo, con ocasión del premio otorgado al artista en la 2ª Bienal Internacional de São Paulo, y posteriormente donada a la colección del naciente Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo en 1963. Todavía joven y prácticamente desconocido, Tàpies acabó llevándose el premio disputado por artistas consagrados como Mondrian, Paul Klee, Munch, Henry Moore y Alexander Calder. Sobre la participación española en el evento brasileño, véase: *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (cat.), São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1053, pp. 139 y 177. Sobre el premio a Tàpies, véase: “Relação oficial de premios de II Bienal de São Paulo” en *A Gazeta*, São Paulo, 17 de diciembre de 1953. Para más detalles sobre el programa de participaciones en bienales, en especial en certámenes internacionales, véase: Cabañas Bravo, Miguel, *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 175 - 208. Y sobre la participación española en la Bienal de São Paulo, bajo la coordinación de Luis González-Robles, ver: *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles* (cat.), Alcalá de Henares, Museo Luis González Robles, 2008.

²⁷¹ *Antoni Tàpies* fue una exposición retrospectiva comisariada por Fábio Magalhães y Jean Frémon, que tuvo lugar en el Centro Cultural Banco do Brasil en São Paulo, y que viajó posteriormente a las sedes de la misma institución en Río de Janeiro y Brasília, en el año posterior véase: *Antoni Tàpies* (cat.), São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

²⁷² Tal y como se verá en el punto 4.2, Leonilson frecuentó el MEAC durante su estada en Madrid. En 1981, el conjunto de pinturas de Tàpies pertenecientes a la colección de este museo eran: *Pintura* (1955), *Emprentes sobre cartró (Improntas sobre cartón)* (1978), *Sin título (Panel indicativo realizado por Tàpies con motivo de su exposición antológica celebrada en el M.E.A.C en 1980)* (1980) y *Nu i signes blancs (Desnudo y signos blancos)* (1987). Con posterioridad a la fecha de estancia de Leonilson en Madrid, otras obras fueron incluidas en la colección del MEAC, tales como: los dibujos *Sin título* (1981), *Homenaje a Miró* (1982) y *Cartel anunciador de Europalia 85* (1985).

²⁷³ Para consultar la cobertura mediática del evento, véase: “Medallas de Oro a las Bellas Artes, 1980” en *ABC*, 1 de julio de 1981, p. 30; Castelo, Santiago, “La tarde los artistas en el Jardín de Zarzuela”, *ABC*, 2 de julio de 1981, pp. 90-92.

²⁷⁴ La galería Rayuela, especializada en arte abstracto, fue fundada en 1969 por Miguel Fernandez-Braso y Carmen Muro. Como actividad ligada a la galería, Fernandez-Braso editó la revista *Guadalimar*, centrada en arte contemporáneo, que estuvo en circulación entre 1977 y 2002. La revista publica en 1981 un dossier dedicado a Tàpies, véase: *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, nº 57, febrero de 1981. En junio de 2012 la galería se muda de su local original (Calle Claudio Coello 19) pasando a integrarse con la Galería Fernández-Braso, donde continúa bajo la dirección de Manuel Fernandez-Braso. Para consultar la recepción mediática de la exposición de Tàpies en 1981, véase: Campoy, A. M. “Clavé, Tàpies, Frau, seis escultores y un pintor, Alfredo Salazar, Enrique Ochoa” en *Abc de las artes*, pp. 115- 117 y Jimenez, Salvador, “Tras las tapias de Tàpies” en *ABC*, 23 de mayo de 1981, p. 64.

²⁷⁵ Fernandez-Braso, Miguel, *Conversaciones con Tàpies*, Madrid, Rayuela, 1981.

las siete y media de la tarde, en la Calle Claudio Coello 19²⁷⁶ —dónde por cierto podría haberse presentado a su admirado artista, ya que éste acudió personalmente al evento²⁷⁷—.

Sea como fuere, suponer motivos artísticos para su mudanza a Madrid resulta ser una empresa frustrante. Como se puede notar, faltan evidencias y sobran muchas sospechas acerca de las probables intenciones de Leonilson. Claro está que este viaje excede cualquier razón puramente artística; incluso se diría que excede cualquier razonamiento o premeditación. Si por un lado, tal y como confirmaba en un entrevista a Pedrosa, su aprecio por la producción de sus contemporáneos españoles en 1981 era prácticamente nulo —exceptuando su eventual admiración por Tàpies—²⁷⁸, por otro es evidente que el brasileño actuaba de acuerdo con su propia prisa. Sintiendo “preso en todo²⁷⁹” —como un volcán “listo para explotar”—, marcharse de São Paulo fue su primera y única opción. Y, a ser posible, cuanto antes posible: “no esperé ni siquiera la ayuda de mi padre, vendí mi coche a una amiga y me fui²⁸⁰.” En realidad, nada que provocase un revuelo familiar, pues como recuerda su hermana Ana Lenice, aquello “no fue ninguna sorpresa. Era algo típico de Leonilson²⁸¹.”

Así, dado a reaccionar ante la vida mediante arrebatos, poco chocaba lo improvisado de su resolución. Quizá pueda transmitir una sensación de previsión su conocimiento del español, constatado cuando decide colaborar como traductor en la 13ª Bienal de São Paulo. Como él mismo confirmó a Pedrosa, algo de tranquilidad sí le proporcionaba la proximidad de su portugués nativo con el castellano²⁸². Pero incluso esta experiencia que lo aproxima a la producción artística de España en 1975, y cuyas obras fueron seleccionadas por Luis Gonzáles-Robles —figura fundamental en la internacionalización de las vanguardias españolas—, no parece

²⁷⁶ Datos de la inauguración publicados en “La galería celebra su X aniversario”, *ABC*, 12 de mayo de 1981, p. 39.

²⁷⁷ Un reportaje fotográfico de la inauguración de la exposición, en el que se puede ver a Tàpies confraternizando con los asistentes, fue publicado en “Rayuela cumplido diez años” en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VII, nº 60, junio/septiembre de 1981, pp. 38-39. No obstante, aunque Leonilson no haya dejado ningún testimonio, no sería un absurdo considerar que, deambulando por el barrio de Salamanca, se admirase por lo que veía en los escaparates de la Galería Rayuela. El artista brasileño frecuentó el circuito instalado en este barrio —que desde los años setenta, concentraba gran parte de las galerías madrileñas—. Leonilson asegura a Lagnado que desde su primer día en Madrid, empezó a visitarlas y a presentar sus dibujos a los *marchands*. Además, en su biblioteca se encuentra un catálogo de una exposición del escultor Ricardo Ugarte de Zubiarain, que tuvo lugar en 1981 en la Galería Skira —ubicada en la calle Ortega y Gasset, 23—. También, como se verá en el punto 4.5.1, el brasileño entabló una relación muy cercana con el entorno del galerista alemán Heinrich Ehrhardt, cuya galería en aquellos años se localizaba en la Calle Sagasta 19. Véase: Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 106; Ugarte (cat.), Madrid, Galería Skira, marzo de 1981.

²⁷⁸ Cf. Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 222.

²⁷⁹ Leonilson en *Ibid.*, p. 221. [La traducción es mía.]

²⁸⁰ Morais, Frederico, “Leonilson - A arte hoje é assim, coisa de cigano. E a gente fica feliz”, *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de mayo de 1983, s.p. [La traducción es mía.]

²⁸¹ Declaración extraída de una conversación mantenida en São Paulo, el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

²⁸² “Quería vivir en Europa y creía que Madrid era el lugar más cercano debido al idioma.”, Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 219. [La traducción es mía.] En una conversación en Madrid, el 27 de marzo de 2016, Mima Betancor, coleccionista española que mantuvo contacto con Leonilson durante su paso por Madrid, recordaba que él tenía un excelente nivel de español. Sin embargo, en algunos de sus escritos personales en español —en los que, a diferencia de de sus obras, las erratas probablemente no son voluntarias— se pueden identificar errores gramaticales básicos, demostrando que pese a su buen nivel, no era completamente bilingüe.

haber impactado directamente en su producción inmediata o posterior, y tampoco inducido su mudanza²⁸³.

Queda claro que cuando se muda a España, no lo hace por una afinidad específica con este país. Cuando se muda a España lo hace porque siente que ya no encuentra cabida para sí mismo en su ciudad, en su entorno formativo, en el circuito artístico paulistano y en su ámbito familiar. Lo hace porque, pese a todo lo que había conquistado durante sus años de formación, sentía que aquella gran metrópolis latinoamericana se le quedaba pequeña —aunque São Paulo le ofreciera, en el albor de la nueva década, un contexto prometedor en términos políticos, culturales, laborales y afectivos—. Ante todo, decidió viajar porque, según sus propias palabras,

“quería conquistar mi libertad, quería ser libre [...] Ese fue el inicio de mi educación para el espíritu²⁸⁴.”

Tal vez no sea tan ilógico sospechar que hubiese sido influenciado por el potente imaginario turístico español de la época. O porque en su deseo por una libertad extrema, quizá Leonilson intuyese que en este país podría desarrollarse sin freno ni moderación, y tampoco excusas. Porque exhausto del “cuadrado sobre cuadrado²⁸⁵” paulista, esperaba alimentarse de las circunstancias privilegiadas de los que viajan, ya que que según Urry

“[l]as obligaciones cotidianas están suspendidas.(...) Hay licencia para comportamientos permisivos y sin sentido²⁸⁶.”

De todos modos, tampoco se puede obviar que España ofrecía facilidades muy atractivas para un joven brasileño que quisiese probar suerte; porque más allá de la citada cercanía

²⁸³ Los artistas seleccionados para la representación española fueron Ignacio Berriobaña, Abel Cuerda, Eufemiano Sánchez, Javier Navarro de Zuñillaga, Luis Saez, Javier Serra de Rivera, Cristóbal Toral, Joaquín Vaquero Turcios, José Luis Verdes, Modesto Cuixart, José Luis Fernández del Amo, Rafael Leoz de la Fuente, César Olmos, Joan Ponç, Rafael Richart, Darío Villalba y Alberto Sánchez. En dicha edición, la participación española gozó de gran protagonismo al ocupar la más amplia área expositiva entre las delegaciones extranjeras. Desde las primeras ediciones de la Bienal, el comisario Luis González Robles ha jugado un papel primordial en la internacionalización de la producción española en el contexto internacional al implicarse activamente en la promoción de sus artistas, lo que a menudo se traducía en que se llevasen diversos premios ofrecidos por la Bienal de São Paulo. Para más información sobre la participación española en la XIII Bienal de São Paulo, consultar: *XIII Bienal de São Paulo* (cat.), São Paulo, Fundação Bienal, 1975, p. 100-110. Para el plano del pabellón de la Bienal con su división por representaciones nacionales y salas especiales, consultar: *Ibid.*, p. 463. Para un estudio en profundidad sobre la influencia ejercida por González-Robles en el certamen paulistano, véase: *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles* (cat.), Alcalá de Henares, Museo Luis González Robles/Universidad de Alcalá, 2009, <https://www.fgua.es/archivos/CatalogoBienalSaoPaulo.pdf> Para un breve análisis sobre la destacada participación española en la exposición, véase: Amarante, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, pp. 233-234.

²⁸⁴ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221. [La traducción es mía.]

²⁸⁵ Declaración de Leonilson en Morais, Frederico, “Cede o desenhista, cresce o pintor” en *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de marzo de 1985.

²⁸⁶ Urry, John, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres / Newbury Park / Nueva Delhi, SAGE Publications, 1990, p.13. [La traducción es mía.]

idiomática y también del buen clima, podía contar con una red consolidada de vuelos entre ambos países, además de una aparente laxitud en el régimen de recepción de extranjeros²⁸⁷.

Pero tal y como se comentaba al inicio del capítulo, antes que con un meticuloso plan de carrera, el joven estaba comprometido con lo que Georg Simmel llama “aventura²⁸⁸”. Porque aunque demandemos de su viaje algún fundamento que le justifique —por ejemplo, sondeando posibles bases de su relación previa con España—, más bien se trató de un evento que, como una “isla de la vida²⁸⁹”, ocurrió al margen de cualquier sentido esperado. Siendo una “vivencia de tonalidad incomparable que sólo cabe interpretar como un envolvimiento peculiar de lo accidental-exterior por lo necesario-interior²⁹⁰”, rompe con cualquier continuidad acostumbrada de un relato vital al uso. No obstante, sin acomodarnos en un puro relativismo o en un régimen de conjeturas, la experiencia madrileña de Leonilson nos puede acercar a una otra clase de incertidumbre. Aquella que es lo suficientemente flexible y prolífica para hacer frente al mutismo histórico en el que se conservó este hecho biográfico. Y que, mientras rehace el trayecto São Paulo-Madrid, lo experimenta como una aventura Sur-Sur.

Porque sin desear ocultar las huellas de un pasado colonial español y lejos de negar tampoco las herencias coloniales de Brasil, transitar por este itinerario crítico entre modernidades “raras” permite que se rompa la visión monolítica sobre qué puede ser el “otro” respecto de un supuesto “centro” —llamémoslo periferia, tercer mundo, sur global, etc—. Al desautorizar cualquier visión simplista de los hechos históricos y cualquier filiación automática, este viaje estimula una postura crítica que no se resuelve con en un mero revisionismo. Y que, más allá de sacar a la luz una pequeña muestra de la historia compartida entre São Paulo y Madrid, también nos obliga a indagar en lo que hay de convencional en las categorías más usuales. Y en gran medida también en nuestras expectativas de certezas —ya sean las propias de un viaje o las de una investigación—²⁹¹.

²⁸⁷ Es relevante notar que entre 1981 y 1992 España registró la llegada de casi 400.000 extranjeros, un flujo casi tres veces superior al que recibió entre 1961 y 1981, con una gran proporción de inmigrantes de países latinoamericanos. Además es importante notar que el viaje de Leonilson ocurrió antes de la promulgación de la Ley de Extranjería de 1985, que fue objeto de mucha polémica al ser definida como extremadamente restrictiva; véase: López de Lera, Diego, “La inmigración en España a fines del siglo XX. Los que vienen a trabajar y los que vienen a descansar” en *Reis*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 71-72, 1995, pp. 225-245. Además, es importante observar que la oferta de servicios de aerolíneas que ligaban Europa con América del Sur se inician en 1946, con un pionero vuelo de Iberia, que estableció el itinerario entre Madrid y Buenos Aires, con escalas en Villa Cisneros, Natal y Río de Janeiro. Para más detalles sobre la histórica relación de servicios de Iberia con los mercados americanos, véase: Vidal Olivares, Javier, *Las alas de España: Iberia, líneas aéreas (1940-2005)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, pp. 75-116. También conviene recordar que en el anuncio de Iberia incluido al inicio de este apartado, difundido a mediados de 1980, el texto publicitario confirmaba la considerable oferta de vuelos: “Iberia te lleva directamente a Madrid, con la opción de 5 vuelos semanales (...)”. Para una visión aproximada de la oferta de vuelos entre diferentes ciudades brasileñas y Madrid, véase: *Anual publicación núm 1: Horarios Timetable, 1 abr. 79 - 31 oct. 79* (folleto), Madrid, Iberia Líneas Aéreas de España, 27 de Junio de 1979, pp. 26-29. Justifico el protagonismo de la empresa española al verificar que las compañías de aerolíneas brasileñas todavía no realizaban el trayecto entre Brasil y España; TAM hizo su primer vuelo internacional en los años noventa y Varig inauguró el trayecto São Paulo-Madrid solamente en 2008.

²⁸⁸ Cf. Simmel, Georg, *Op. Cit.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

²⁹¹ Cf. Mosquera, Gerardo, *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid : Exit, 2010.

4. “¿Qué hace un chico como tú en un sitio como éste?”

“¿Qué clase de aventura has venido a buscar?”

Esta interpelación en los primeros versos de una canción del grupo madrileño *Burning*, podría sugerir una narrativa para el aterrizaje de Leonilson en Madrid. Porque en estos versos, escritos para la banda sonora de la película de Fernando Colomo, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), detecto un sugerente marco desde dónde aproximarnos al encuentro del joven brasileño con la ciudad, que también se embarcaba a su vez, en su propia aventura hacia una modernidad. De cierta manera, tanto la capital como aquél forastero terminaban asemejándose con Rosa, la protagonista interpretada por Carmen Maura: una peluquera de mediana edad, madre de dos hijos, casada con un marido “chapado a la antigua” y que ve su vida trastocada por completo al enamorarse perdidamente de un joven rockero. En esta confluencia de mundos aparentemente irreconciliables —el propio y el internacional, el del aburrimiento y el de la excitación, el de la seguridad y el de la libertad— la cinta confeccionaba una “Madrid” ficticio que, desde muchos puntos, se confirmaría como un retrato modelo de la ciudad por venir. Pero, sobre todo, hacía palpable una sensibilidad propia de la época que, habiéndose fraguado en los estratos más *underground*, explosionaría por completo en los primeros años de los ochenta¹.

Lo cierto es que la pregunta contenida en esos versos encontraría para Leonilson un eco en la voz del artista Joseph Beuys cuando, probablemente en inglés y con un marcado acento alemán, en un fortuito encuentro con el celebrado artista, éste le había provocado al preguntarle: “¿Qué haces tú en Europa, cuando todos quieren irse a Brasil?”²

Al final no estaba del todo equivocado Beuys. Justo en aquél año, mientras Leonilson se aclimataba a la capital española, muchos de sus contemporáneos madrileños hacían el trayecto opuesto. En un más que significativo desencuentro —uno entre los muchos que destacan en la aventura del brasileño por Madrid—, Leonilson se perdió un movimiento esencial para la internacionalización del arte joven de España: la 16ª Bienal de São Paulo. Punto de inflexión para la historia de la propia institución brasileña, esta edición representó el fin del boicot internacional e inauguró, desde el campo cultural, una etapa de abertura política en el país. Además, el crítico y ex-director del MAC-USP Walter Zanini asumía el comisariado general, sustituyendo las acostumbradas representaciones nacionales por el agrupamiento de obras según “analogías de lenguaje” —anticipando así, al menos en el contexto nacional, la era de los curadores—. En este excitante contexto, el comisario español Ceferino Moreno resumía la fuerte presencia de la jovencísima pintura española en aquél sitio dónde, en apariencia, “todos querían estar”:

¹ En este sentido, resulta más que significativa la presencia de un personaje tan fundamental para la cultura española de la época, como Pedro Almodóvar, que aparece en diversas escenas como parte del reparto de apoyo, como si estuviese esperando su momento para salir al estrado.

² Leonilson recuerda la anécdota en Coutinho, Wilson, “Leonilson: A alegria como realidade da pintura” en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de Mayo de 1983. [La traducción es mía.] Leonilson comentó sobre lo ocurrido: “Él le dice esto a todo el mundo. Dijo a un amigo brasileño que también volviese, al final los artistas europeos querían venir para Brasil, y nosotros estábamos aquí”, en “Expressão artística de 12 jovens” en *Folha da Tarde*, 12 de marzo de 1985. [Las traducciones son mías.] Para más datos sobre el encuentro entre el brasileño y Beuys, véase apartado 4.1.4.1.

“España estará representada por un equipo de pintores muy interesantes, todos figurativos, que rompen la imagen que tradicionalmente se tiene del arte español. Es común pensar que el arte español se compone de una pintura agresiva, pobre de color, blanca y negra como la de Canogar, que ganó el premio en São Paulo hace diez años. En cierto modo hay una corriente de arte español que obedece a estos postulados, una pintura muy dramática, sobria y agresiva. Pero en este momento acontece en España un fenómeno sociológico muy interesante. La influencia de algunos artistas pop a través de una nueva generación de artistas produjo un arte que realmente no tiene nada que ver con la pintura española. Es un arte anglosajón, muy agresivo de forma, con sentido de libertad total, de color absoluto, además de muy luminoso. Así el criterio adoptado, en lo que se refiere a la pintura, fue a partir de la nueva figuración. (...) Carlos Franco, José Luis Pascual, Guillermo Pérez Villalba y Chema Cobo. Es una gente muy joven, entre 28 y 30 y pocos años, que hacen una figuración muy particular que ya es conocida en España y en otros países europeos³.”

Sin entrar a analizar las premisas teóricas que empleaba el comisario para dar sentido al conjunto presentado en São Paulo, resulta como mínimo curioso observar que, en estos flujos internacionales, una producción hecha en España se anunciase para el público brasileño como “un arte que no tiene nada que ver con la pintura española”, y que, asociándose con el “arte anglosajón”, demostraba un deseo por entenderse como universalmente moderno. Además, gracias a una perspectiva actual, es posible destacar que esta producción pictórica figurativa en cierto modo anticipaba la preeminencia que alcanzaría la pintura joven también en el contexto brasileño —promocionada por exposiciones como *Como vai você, Geração 80?* (1984), y afianzada a escala internacional por la 18ª Bienal de São Paulo (1985)—⁴. Pero sobre todo, no deja de ser sugerente que un brasileño viajase en 1981 hasta Madrid buscando todo lo moderno que aquella ciudad podía ofrecer y que, por ironías del destino, una modernidad tan radical como la del lienzo *Personajes a la salida de un concierto de rock* (1979), de Pérez Villalba, estuviese

³ Ceferino Moreno en “Os espanhóis na Bienal: liberdade, luz e cor”, *O Estado de S. Paulo*, 2 de agosto de 1981, p. 42. [La traducción es mía.] La presencia española en este evento puede verificarse en *16ª Bienal de São Paulo* (cat.), v.1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981, pp. 90, 91, 93, 96, 97, 113, 117, 128, 135, 139, 147.

⁴ De hecho, para una futura investigación se podría desarrollar un análisis comparado de los procesos de “retorno a la pintura” ocurridos simultáneamente tanto en Brasil como en España a partir de los años ochenta. Ya sea por sus momentos políticos de democratización o por sus contextos culturales históricamente al margen de los centros canónicos de producción del arte moderno, ambos países podrían tomarse como casos de estudio en los que observar las derivas de programas artísticos como la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán y las diversas tendencias pictóricas estadounidenses de la época. Obviamente respetando las debidas proporciones y peculiaridades locales, el estudio de la fiebre pictórica vivida en Brasil y en España podría esclarecer la consecuente supresión de las tendencias conceptuales que marcaron el período inmediatamente anterior, además de expandir la comprensión acerca de los procesos de integración en el sistema internacional de las artes (ya fuese por la producción artística propiamente dicha, por la realización de eventos de marcado cariz internacional, por la profesionalización de su mercado interno, por la profusión de medios especializados, etc...). Asimismo, dicho análisis podría aportar un relato de escala transnacional que, por un lado, expusiese los debates locales acerca de una posible modernidad que tuviese en cuenta las idiosincrasias nacionales —dilema tan propio de contextos marginalizados—, y por otro, que visibilizase las dinámicas sensiblemente coloniales que marcan la asimilación de dichos movimientos.

ausente. Motivado precisamente por su viaje a São Paulo, dónde desplegaría todo su carácter madrileño frente al multitudinario público paulistano⁵.



ESCENA. PERSONAJES A LA SALIDA DE UN CONCIERTO DE
ROCK, 1979
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
ACRÍLICO SOBRE LIENZO
250 X 180 CM

De todos modos, aunque Leonilson no pudo acercarse a este arte en São Paulo, tampoco lo haría en Madrid. Y no necesariamente por falta de oportunidades. Porque aquél joven brasileño, en vez de aproximarse a ver lo que hacían sus contemporáneos en aquella ciudad —en la que adjetivos como *moderno* y *joven* se tomaban como sinónimos de *democracia*—, parece haberse mantenido ajeno a la efervescencia de esta escena⁶. Al menos de aquella escena epítome de lo que Juan Manuel Bonet llamó “Madrid, 1980”, término con el que este crítico expresaba la capitalidad de un estilo específico que la ciudad lograba centralizar en aquél entonces —como, en su momento, había ocurrido con “‘París 1905’, ‘Nueva York 1944’, ‘Lisboa 1915’ o ‘Londres 1960’—⁷.” Una firma estilística que, a grandes rasgos, abarcaba desde los

⁵ Cf. 16ª Bienal de São Paulo, p. 147. La “modernidad madrileña” de Pérez Villalta puede ser constatada en: *Guillermo Pérez Villalta* (cat.), Sevilla y Cádiz, Junta de Andalucía, 1995; *La edad de oro - Entrevista al pintor Guillermo Pérez Villalta* [Programa televisivo], Madrid, Radio y Televisión Española, 22 de diciembre de 1983, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/entrevista-pintor-guillermo-perez-villalta/1008879/>

⁶ Un repaso a la secuencia de exposiciones dedicadas a esta nueva producción pictórica figurativa comprueba la profusión de esta tendencia en los primeros años de la década. Se podrían destacar 1980, que tuvo lugar en 1979 en la galería Juana Mordó, y *MADRID D. F.*, en el Museo Municipal en 1980, como el pistoletazo de salida de un proceso continuo, a través de exposiciones en importantes instituciones de la época, perfectamente articuladas, como por ejemplo: *Salón de los 16*, en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1981; *Otras Figuraciones* en la Fundació “la Caixa” de Madrid entre 1981 y 1982; *26 Pintores. 13 Críticos* en 1982, también en la Fundació “la Caixa”. Es pertinente destacar que además de la difusión de la pintura nacional, muchas son también exposiciones de homólogos internacionales que tuvieron lugar en España, como por ejemplo: *American Painting. The Eighties*, comisariada por Barbara Rose en marzo de 1982 en Barcelona; *La Transvanguardia* en la Fundació “la Caixa” en 1983; *Jóvenes Salvajes Austríacos* en la galería Dau al Set y de Barcelona en 1983; *Tendencias en Nueva York*, en el Palacio de Velázquez en Madrid, también en 1983; y en 1984, *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana*, presentada en Centre Cultural de la Caixa de Pensions y en el Palacio de Velázquez en Madrid. Para más detalles, véase: Marzo, Jorge Luis, “El ¿triunfo? De la ¿nueva? Pintura española de los 80” en *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Libros de la QUAM, nº 6, 1995, pp. 126-161 y Guasch, Anna Maria, *El arte de los ochenta y las exposiciones en D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, nº 22, 1996, pp. 143-162.

⁷ Bonet, Juan Manuel, “Cuestión de estilo” en *Madrid D.F.* (cat.), Madrid, Museo Municipal y Ayuntamiento de Madrid - Delegación de Cultura, 1980, sin paginar. La prensa francesa también se hacía eco de esta ansiosa equiparación de los madrileños con otras realidades extranjeras: “Con evidente narcisismo, los madrileños no dejan de sorprenderse de la espectacular transformación de su ciudad, a la que consideran hoy rival de las metrópolis de la modernidad. Según ellos, Nueva York, Londres y Amsterdam apenas resisten la comparación” [*Le Monde*, 28 de agosto de 1983]. Extraído de Gallero, J. L., *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, p. 20.

pintores de la llamada “Nueva Figuración Madrileña” a los múltiples creadores asociados con la difusa y discutible categoría de la “Movida Madrileña”⁸. De cualquier manera, pese a su paulatina difusión, promoción y “oficialización”⁹, Leonilson pasó completamente por alto esta producción.

Era como si él estuviese viviendo su propia película. Tal vez porque todavía no se había posicionado en los circuitos alternativos y emergentes¹⁰, o porque poco le interesase aquella producción¹¹. Lejos de esa vida “de película” —decididamente almodovariana—, que llevaba el núcleo duro de aquel círculo de jóvenes, Leonilson se perdería otro de los grandes eventos de la alta corte de la modernidad madrileña: la inauguración de la exposición *El chochonismo ilustrado*, de Enrique Naya y Juan Carrera —las Costus—, en la muy recordada noche del 13 de octubre de 1981¹². En la galería Fernando Vijande —epicentro de muchos de los acontecimientos definitorios de la década—, la pareja de pintores ocupó con su irreverente producción aquél garaje reformado en la calle Núñez de Balboa 65¹³. Dirección que para nada quedaba a trasmano de los recorridos habituales de Leonilson. Como se tratará más adelante, el joven extranjero se dirigía con gran frecuencia a esta zona, en especial para visitar aquella que vendría a ser su galería preferida, Heinrich Ehrhardt, a escasos metros de allí. Aunque, no aquella noche.

Pese a que Ciro Cozzolino, su compañero de residencia en la Casa do Brasil, recuerda que “había un clima interesante en España en aquella época”¹⁴, la impresión que se llevó Leonilson no era una tan entusiástica. Al menos en lo que se refiere a la producción local. En una entrevista a Adriano Pedrosa, comentaría:

⁸ Para un panorama extenso sobre la producción de la Nueva Figuración Madrileña, véase: *Los Esquizos de Madrid: Figuración madrileña de los 70* (cat.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. Para los estudios recientes sobre la “movida madrileña”, véase: Sánchez, Blanca (coord.) *La Movida*, Conserjería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2006 y Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991. Para un contexto más general de la producción cultural de la época, véase: Urbez, Luis (org.), *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro, 1989.

⁹ Sobre los usos de la pintura figurativa como lenguaje artístico de comienzos de la democracia, y en especial, del gobierno socialista que llega al poder en 1982, véase: Marzo, Jorge Luis, *Op. Cit.* y Bonet, Pilar, “arte en democracia” en Gracia, Jordi y de Moya, Domingo Ródenas, *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 153-160.

¹⁰ Leonilson aclararía a Pedrosa que en aquella época no era del todo consciente de todos los círculos que podrían existir en el sistema del arte, estando en contacto solamente con sus manifestaciones e instituciones más establecidas. Así explicaba sus primeras experiencias con la oferta cultural de París, lo que de cierta manera podría trasladarse también a su probable comportamiento como espectador en Madrid: “... yo era muy tontito... Hacía el circuito normal. Iba al Beaubourg, al Musée [d'Art Moderne] de la Ville [de París]. No iba a las galerías. Creo que fui a la Lelong, una cosa establecida.”, Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 222. [La traducción es mía.]

¹¹ Una declaración de Sergio Niculitcheff, artista brasileño y compañero de residencia de Leonilson en la Casa do Brasil durante 1981, comprueba la posibilidad de que estuviesen viviendo en Madrid sin que se interesasen lo más mínimo por aquella producción pictórica contemporánea: “Veía mucha cosa, pero en aquella época no había cristalizado esto que se llamó la ‘vuelta a la pintura’. Yo pintaba porque pintaba, siempre pinté. Vi todo lo que estaba siendo expuesto. Incluso, cuando ya había regresado a Brasil, revisando unos catálogos que había traído, me enteré que había ido ver una muestra de unos de los artistas de la Transvanguardia (George Baselitz). Pero, para mí, en la época, había pasado desapercibido; creo que no era aquello que me estuviese interesando.” Sergio Niculitcheff en Chiarelli, Tadeu, *No Calor da Hora: Dossier jovens artistas paulistas - Década de 1980*, Belo Horizonte, C/ Arte, 2002, pp. 333. [La traducción es mía.]

¹² Esta famosa muestra de los trabajos de la pareja artística y sentimental supuso su reconocimiento artístico y su consagración como personajes decisivos de la cada vez más popular escena de la Movida. Para más detalles de esta exposición paradigmática, véase: *Costus: presentan El chochonismo ilustrado: pinturas y dibujos* (cat.), Madrid, Galería Fernando Vijande, 1981. Un estudio fundamental acerca de la producción de Costus es Pérez Manzanares, Julio, *Costus: You are a Star (Kitsch, movida, 80's y otros mitos "Typical spanish"*, Editorial Neverland, Madrid, 2008.

¹³ La exitosa trayectoria profesional de Vijande y su papel crucial para el arte de los ochenta en España y fuera de ella, pueden consultarse en *Fernando Vijande. Retrato: 1971-1987* (cat.), Barcelona, Fundació Suñol, 2017.

¹⁴ Declaración de Cozzolino en una conversación que tuvo lugar el 5 de junio de 2013. [La traducción es mía.]

“Ah, [el arte producido en Madrid] era malo. No había una Susana Solano, no había un Ferrán García Sevilla, esa explosión. Puede ser que hubiera, pero no se veía¹⁵.”

Si tan poco le interesaba aquello que, en principio, era lo más excitante que la ciudad le podría ofrecer, al final, ¿qué hacía entonces un chico como él en un sitio como ése? Ignorando la prolífica oferta cultural —que dejaba de ser alternativa para volverse *mainstream* al cabo de pocos años—, ¿tan fuera del circuito podría llegar a estar Leonilson? En definitiva, desde su posición como observador extranjero, ¿qué Madrid vio y vivió Leonilson en 1981?

Parece ser que algo debió haber llamado la atención durante su estancia en la ciudad. Algo que tenía que ver más bien con la premisa del discurso comisarial español para la Bienal de São Paulo de aquél año: la idea de una España poco española. Algo que confesaría Leonilson a inicios de los noventa: “Lo que a mí me gustaba de verdad era ver las exposiciones internacionales. Y en Madrid había muchas¹⁶.”

Pese a que “uno de cada dos españoles parecía ser artista”, como recordaba Dan Cameron en un sonado artículo publicado en *Art in America*¹⁷, el joven brasileño más bien se asombraba con lo internacional que llegaba a ser aquella ciudad que a él, en un principio, le parecía “bonita y magnánima” y que contenía “todas las bellezas del mundo”. Pero que además, según los agentes locales, se estaba convirtiendo “en el símbolo de una España que miraba hacia el futuro y pedía a gritos su lugar en el mundo¹⁸.” Y así también manifestaba el crítico americano una mirada ajena:

“Incluso un visitante casual advierte el cosmopolitismo de Madrid y Barcelona, particularmente si lo compara con la larga era en la que la milicia armada estaba en casi cada esquina. (...) Madrid es indiscutiblemente el escenario principal del mundo artístico de España. Una cosmópolis llena de suburbios en expansión, que ha sido vista por muchos como un posible sucesor del papel desempeñado por Estocolmo en los años 60 y Colonia en los años 70: no es un centro internacional, pero sigue siendo un escaparate altamente sofisticado para el gusto internacional¹⁹.”

¹⁵ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 222. [La traducción es mía.] Para matizar la declaración del artista, cabe notar que García Sevilla, por ejemplo, en el año de 1981 ya exponía en la Galería Central de Madrid y en la Galería Maeght, en Barcelona, véase: Cirici, Alexandre *Ferrán García Sevilla*, Galería Central y Galería Maeght, Madrid y Barcelona, febrero y mayo de 1981. Ferrán García Sevilla, al lado de Miguel Barceló eran los representantes de una “nueva historia” en la exposición *Otras figuraciones*, comisariada por María Corral en 1981 en la sala de la Caixa, tal y como recuerda el crítico Juan Manuel Bonet, véase: Bonet, Juan Manuel, “Un cierto Madrid: Mapa en forma de diccionario, en *Los Esquizos de Madrid...*, p. 325. La catalana Susana Solano tuvo su primera exposición individual en la Fundación Joan Miró, en Barcelona, en 1980, haciendo su primera aparición madrileña en *en tres dimensiones*, en la Fundación “La Caixa”, en 1984.

¹⁶ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 222. [La traducción es mía.]

¹⁷ La declaración es, en realidad, una observación del crítico Peter Schjeldahl en un artículo de 1982 para la revista estadounidense *Vanity Fair* y citado en Cameron, Dan, “Report from Spain” en *Art in America*, febrero de 1985, p. 26. [La traducción es mía.]

¹⁸ Sánchez, Blanca (coord.), *Op. Cit.*, p. 347.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 25, 27. [La traducción es mía.]

En un contexto curiosamente poco local, parece ser que el Madrid de Leonilson se revelaba como un lugar que rompía con la narrativa construida por la propia ciudad sobre sí misma. Porque, sin haberse aproximado muy de cerca a los círculos figurativos y a los de la Movida —cuyas fronteras, en cierto modo, a veces son difíciles de demarcar—, Leonilson acabaría recordando que, si Madrid estaba de moda y producía renovados modelos de vida, era porque se construía como un “punto de convergencia de corrientes e influencias múltiples²⁰.” Al final, habría que considerar que, en estos encuentros imprevistos e incontrolables propios de toda gran urbe, siempre hay más diversidad de lo que podrían imaginar los “eclectismos” del ideario posmodernista, tan en boga en aquél momento²¹. En suma, si hay tantas narrativas como confluencias, en definitiva, en el “Madrid, 1981” no había solo una manera de ser (pos)modernos²².

La capital española, considerada un ejemplo de sociedad posmoderna²³, y “un inmejorable contexto para la inserción de cierto tipo de políticas mercantiles y de inversiones a corto plazo²⁴”, descubierta también como un “excepcional laboratorio para imaginar lo que sería el hacer de una post-historia²⁵”, dónde incluso su aislamiento histórico podría ser una ventajosa oportunidad de “libertad teórica, política y económica²⁶”, fue para aquel ansioso brasileño, un lugar de formación y de producción. Al fin y al cabo sorteando las precariedades propias de los contextos en desarrollo, Leonilson halló en el emergente equipamiento cultural de la ciudad un campo de prueba para sus tanteos artísticos²⁷. Pues en Madrid iría a describir, al igual que el

²⁰ Fernández, Juan y Muñoz, Ignacio, “Meca-Madrid” en *Revista Villa de Madrid*, Madrid, año XXV, 1987-III, nº 93, p. 61-62

²¹ Para una buena aproximación a la recepción y discusión de las corrientes de pensamiento posmodernistas en España, véase: Tono Martínez, José (dir.), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones libertarias, 1986.

²² Cabría apuntar que, desde muchos puntos de vista, esta modernidad gestada desde España se pretendía a partir de su “latinidad” ser tan flexible como la propia base ontológica de lo “posmoderno”, tal y como sostenía el filósofo italiano Gianni Vattimo: “Durante los últimos años cuando menos, y quizás también porque la democracia es todavía relativamente joven en este país, España, mucho más que París o Londres, y hasta puede que Nueva York incluso, ha sido efectivamente el lugar donde se han dado cita todas las aventuras intelectuales de Occidente. A lo mejor decir esto resulta un poco exagerado, pero probablemente, como latino, no sea yo un observador del todo imparcial (...) Aludir a nuestra herencia latina, me parece albergar otro significado, ni banal ni reducido: el sentido desde el cual se puede oponer a la idea de una racionalización y modernización capitalista-ascético-protestante, una concepción de la modernidad menos rígida, mecánica, y, en el fondo, represiva. (...) Si lo moderno estuvo guiado por las culturas anglosajonas, ¿no podría pos modernidad ser la época de las culturas latinas?”; Vattimo, Gianni, “Prefacio a la edición española” en *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 67. [Extraído de Gallero, J. L. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ardora, 1991, p. 90.]

Una idea similar desarrolla posteriormente Francisco Calvo Serraller, al comentar el interés internacional hacia el barroco español, en el contexto de finales del siglo XX e inicios del XXI: “(...) ¿cuál es el motivo para que hoy se celebren internacionalmente las muy diversas manifestaciones del barroco ibérico? Además de que se haya producido una feliz coincidencia y de que este interés haya ido en aumento a lo largo del siglo XX, me atrevería a decir que ha tenido no poca influencia en ello la crisis del modelo eurocéntrico, interpretado como el canon anglosajón, protestante y burgués, que ha sido hasta hace poco el dominante. En efecto, frente al puritanismo luterano, racionalista, sobrio e higiénico, la efectista explosión barroca, sensual y brillante, con su probada capacidad para el mestizaje antropológico y formal, supone un orden alternativo más elástico e inclusivo. Por último, al haber sido rechazado de entrada, no había sido visto, con lo que se entiende el favor que suscita en lugares donde hasta fechas recientes era una exótica rareza.” En Calvo Serraller, Francisco, “El bucle barroco” en *El País*, 31 de octubre de 2009, https://elpais.com/diario/2009/10/31/babelia/1256951535_850215.html

²³ “La España de hoy es sin duda uno de los modelos de sociedad posmoderna, donde el carácter social parece poder brindarse también como *chance* de emancipación(...)” en Gianni Vattimo. “Prefacio a la edición española” en *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1990, p. 67. [Extraído de Gallero, J. L. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ardora, 1991, p. 90.]

²⁴ Cf. Marzo, José Luis, *Op. Cit.*

²⁵ Cf. Brea, José Luis, “Los muros de la patria mía” en *Antes y Después del Entusiasmo: 1972-1992* (cat.), Amsterdam, Sdu Publisher, 1989.

²⁶ Cf. Rowell, Margit, *New Images from Spain*, Museo Guggenheim, Nueva York, 1980.

²⁷ Además de los espacios e instituciones que se mencionarían en sucesivos apartados, a raíz de las experiencias comprobadas de Leonilson en el sistema artístico madrileño, considero importante destacar la importancia de salas de exposiciones como La “Caixa” y el Círculo de Bellas Artes para el panorama cultural de la época. También es necesario resaltar la emergente producción editorial centrada en difundir contenidos especializados en el arte contemporáneo; entre ellos es inevitable mencionar el impacto de la cobertura cultural de periódicos nacionales como *El País*, del mismo modo que se debe recordar el surgimiento de revistas como *Lápiz*, *Vardar*, *La Luna* y *Figura*, además de publicaciones ligadas a galerías como *Guadalimar* y *Buades*. Por sus páginas pasaron críticos, comisarios y historiadores del arte que definieron los presupuestos teóricos del arte de los ochenta, como Juan Antonio Ramírez, Francisco Calvo Serraller, Ángel García González, Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas, Aurora García, entre otros. Y por último, destacar las galerías surgidas en aquellos años y que, en un contexto falto de instituciones dedicadas al arte contemporáneo, ejercieron un papel fundamental en la constitución de tejido artístico, tales como: Juana de Aizpuru, Buades, Montenedo, Vandrés, Fernando Vijande, Juana Mordó, Amadís, Egam, Galería Alençon, Antonio Machón, entre otras.

público paulista de la Bienal, una España poco española y, curiosamente, un tanto germánica. como se comprobará a lo largo de este capítulo.

Si bien en las páginas que siguen trataré de dibujar una especie de peculiar travesía de Leonilson por los espacios culturales madrileños —que se desvía de los relatos habitualmente asociados a este contexto—, también es preciso señalar un último desencuentro significativo vivenciado por el artista. Al residir en Madrid durante 1981, Leonilson acabó perdiéndose a un acontecimiento imprescindible para la historia artística reciente de España: la primera edición de la feria ARCO, en 1982. Por muy poco no logró ser testigo de la materialización del formidable —y no menos polémico²⁸—, intento de consolidación de la ciudad como capital cultural internacional²⁹. Pues en vez de un museo de arte contemporáneo o de una bienal, la estrategia empleada para “ajustar el reloj” de España a una modernidad incipiente fue “subirse a un tren en marcha³⁰”, tal y como lo definió la galerista fundadora del evento, Juana de Aizpuru. Un tren dirigido, con mejores o peores destinos, por la fuerza del mercado.

Sea como fuere, pese a la ausencia durante Leonilson en aquellos días en los que el Pabellón de Cristal de la Casa de Campo se “vestía” de Mondrian —debido al lenguaje geométrico elegido para la identidad gráfica de la feria, a cargo de Diego Lara y Maurico D'Ors—, no fue del todo ajeno al frenesí y encantamiento colectivos que apuntalaban los primeros cimientos del evento³¹. Es muy probable que durante los meses que duró su estancia, hubiese visto algunos de los materiales publicitarios de la feria en periódicos y publicaciones especializadas³². O tal vez, presenciado algún movimiento relacionado con los preparativos para la feria en alguna de sus constantes visitas al galerista Heinrich Ehrhard, en aquél entonces vocal del comité organizador.

De todas formas tampoco pasaría mucho tiempo hasta su primera experiencia con la naciente feria española. Nada más estrenarse en el circuito brasileño —avalado por su halo “internacional” obtenido tras dos años en Europa—, Leonilson integraría la comitiva de artistas representados por la galería carioca Thomas Cohn en la tercera edición de ARCO, en 1984. Era

²⁸ Un material imprescindible para entender la fuerza cultural adquirida por la feria a raíz de su alto interés popular y mediático —en una nación con un vacío completo de oferta institucional dedicada al arte estrictamente contemporáneo e internacional—, véase: López Cuenca, Alberto, “ARCO y la visión mediática del mercado: del arte en la España de los ochenta” en *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 1, Barcelona/San Sebastián/Sevilla, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Arteleku -Diputación Foral de Gipuzkoa/UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 83-108. Las críticas surgieron desde las primeras ediciones, como las del pintor Antonio Saura en 1985: “En el estado actual, ARCO solamente sirve para que, junto a estos puntos de apoyo aleatorios y prestigiosos ofrecidos por algunas galerías, casi todo quede encubierto en la mediocridad y en la terrible falsedad de pretender demostrar que nuestro país posee una verdadera dinámica artística y una realidad cultural eficiente. Esta injustificada ilusión hace también que la pequeña historia se acabe escribiendo de forma aberrante. Toda una generación va a sufrir de estos condicionantes y malentendidos.”, véase: Saura, Antonio, “La feria de las veleidades”, *El País*, Madrid, 27 de febrero de 1985, https://elpais.com/diario/1985/02/27/cultura/478306803_850215.html

²⁹ En diciembre de 1981 Leonilson volvería a São Paulo, antes de mudarse a Italia a comienzos del año siguiente.

³⁰ La galerista comentaría en una entrevista a López Cuenca: “El principal objetivo de ARCO era introducir a España en las nuevas corrientes internacionales del arte. Y que en España se conociesen esas corrientes. Es decir, internacionalizar España, que nuestros artistas consiguieran esa internacionalidad por derecho propio. Eso se consiguió con la generación siguiente, porque los artistas de los ochenta, en parte, tuvieron que subirse al tren en marcha, como tuvimos que hacer todos. Las galerías tuvimos que convertirnos de repente en internacionales. Para estos artistas supuso un esfuerzo tremendo, pero lo hicieron. En cambio, a la generación de los noventa le parece una situación lógica y normal.” En “Aquellos maravillosos Arcos: Entrevista a Juana de Aizpuru realizada por Alberto López Cuenca (extracto) 23 de febrero de 2004” en *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Op. Cit., p. 98.

³¹ Juana de Aizpuru revela los preparativos para la producción de la primera edición de ARCO: “ARCO fue la segunda feria que acordó IFEMA, aunque antes de que pudiéramos inaugurar la primera edición, en IFEMA tuvieron lugar varias ferias más, pues pese a que empezamos a trabajar en firme en 1980, el poner en marcha un proyecto de tal envergadura en un país donde no existía nada parecido nos llevó dos años. Yo quise inaugurar en 1981, pero fue completamente imposible pues necesité bastante tiempo para superar el escollo más importante que teníamos, atraer a las galerías internacionales para que participaran en ARCO. Fue un trabajo muy creacional, que a mí me enriqueció muchísimo: había que inventárselo todo pues no teníamos precedentes en que basarnos.”, Primo de Rivera García-Lomas, Paloma, *Arco' 82: Génesis de una feria*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Banco Santander, TF Editores, 2016, p. 102.

³² Fue posible encontrar un anuncio de la feria en la revista *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VII, nº 60, Junio / Septiembre 1981, en la contraportada.

aquella la primera vez que una galería brasileña se aventuraba en el mercado internacional y, pese al entusiasmo y expectativas, nada de eso se vio reflejado en las ventas³³.

En este reencuentro con aquella ciudad que tanto había aportado a su formación y producción temprana, el joven artista profesional volvía totalmente incorporado a su contexto mercadológico nacional, y junto con Thomas Cohn, se sumaba al prometedor proyecto de la capital española. Artista viajero, galería brasileña y ciudad en tránsito hacia la modernidad coincidían en su deseo por ser, a todo coste y a su manera, internacionales más allá de toda duda. Aunque, tal y como recuerda Ehrhardt, el evento acabaría siendo entendido por los agentes locales desde una descabellada concepción, como si de una feria tradicional se tratase, aspectos festivos y folclóricos incluidos. No sin razón, en medio de todo este afán por ser —o al menos aparentar—, lo globalizada que era, la fuerza de lo local se imponía sobre “un sitio como aquél”, que una vez más recibía a “un chico como Leonilson”. Pese a las rápidas y prometedoras conquistas logradas por ambos —artista y ciudad—, el joven posaba un poco tímido para una fotografía, donde aparece en un segundo plano, detrás del equipo de su galería, frente a su tríptico *O Passeio de Rebeca* (1984)³⁴, en uno de aquellos *stands* a los que llamaban ‘casetas’, como en la feria de Sevilla³⁵.



THOMAS COHN, MYRIAM COHN, LEONILSON Y UNA CUARTA
PERSONA NO IDENTIFICADA EN EL STAND THOMAS COHN
ARCO, MADRID, 1984
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE MYRIAM COHN

³³ “Como el galerista que primero se aventuró en el mercado internacional, Thomas Cohn tiene mucho, en experiencia, que ofrecer a los demás. ‘En 1984, cuando iniciamos la ofensiva con Leda Catunda, Hilton Barredo, Leonilson, Ciro Cozzolino, Antonio Dias y Sergio Romagnolo, éramos inmaduros y esta participación fue decepcionante. Sólo supuso gasto, y mucho’. Los resultados se volvieron visibles sólo después de tres años de insistente presencia.”, Freire, Norma, “Arregaçando as mangas” en *Guia das Artes Plásticas*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, n. 5, 1990, p. 64. [La traducción es mía.] Tras esta presentación en Madrid, las obras fueron nuevamente reunidas y presentadas en *Stand 320: jovem pintura brasileira*, en Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, del 31 de mayo de 1984 a 14 de julio de 1984.

³⁴ Tinta acrílica sobre lona, dimensiones y colección desconocidas; véase: *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981-1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 158.

³⁵ Cf. Heinrich Ehrhardt en Primo de Rivera García-Lomas, Paloma, *Op. Cit.*, p. 123.

4.1. Madrid como espacio de formación

4.1.1 Casa do Brasil

“Entonces llegué a Madrid. Tenía mis dibujos y fui a unas galerías, y en una de ellas una chica me dijo: mira, yo no puedo hacer nada por ti, ¿pero dónde vives?’ ‘Vivo en un hotelito’, contesté. Ella dijo: ‘¿No tienes taller ni nada parecido?’ Dije: ‘No, llegué ayer’. Ella dijo: ‘Conozco personas en la Embajada de Brasil, tal vez ellas puedan ayudarte. Tengo una amiga allí que está casada con un artista, ella conoce mucha gente.’ Entonces me presentaron a Mazu Calvo, que era de la Embajada de Brasil en Madrid, y Mazu me presentó a Claudio Telles³⁶.”

Así llegó Leonilson a Madrid, con su carpeta llena de dibujos y una pequeña maleta organizada con su habitual y envidiable eficacia³⁷. Menos planificada sería quizás su estrategia de supervivencia en España. Confiando sobre todo en su trabajo y luego en el azar, fue a buscar en las galerías madrileñas alguna oportunidad para instalarse en condiciones en su nueva ciudad.

En un golpe de suerte conoció a Mazu Calvo —Maria José Moura da Luz Moreira Calvo—, por aquél entonces, oficial de chancillería de la Embajada brasileña; a quien, por caprichos del destino, podría haber sido presentado de manera menos azarosa. Casada en aquél entonces con el pintor español Manuel Calvo Abad³⁸, Mazu era una vieja conocida de la pareja formada por Regina Silveira y Julio Plaza. De hecho, en 1967, año del primer viaje de Silveira a España, fue acogida por el artista en su taller durante los meses de preparación de una exposición individual

³⁶ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 219. [La traducción es mía.] Cuando se nombra a Claudio Telles, en realidad, Leonilson quiere referirse a Claudio Murilo Leal, entonces director de la Casa do Brasil —rectificación que realiza en otro punto de la entrevista, véase: *Ibid.*, p. 219-220. Leal estuvo al frente de la institución entre 1980 y 1990. Por otro lado, Leonilson una en entrevista a Lagnado recuerda esta misma anécdota de su llegada a Madrid, aunque no nombre Mazú Calvo y sí al agregado cultural: “Fui a visitar galerías donde me atendieron bien. Una de las galeristas me dijo que era amiga del agregado cultural de Brasil en Madrid y me presentó al director de la Casa do Brasil.” Lagnado, Lisette, *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo, Projeto Leonilson/SESI, 1995, p. 106. [La traducción es mía.]

³⁷ Cuenta Jan Fjeld: “Él impresionaba con los preparativos de sus viajes, siempre haciendo una maleta pequeña con tres o cuatro camisetas, impecablemente bien dobladas, unos calcetines, siempre buenos (“Leo” era un coleccionista de calcetines de calidad), un buen suéter, un pantalón vaquero, un pantalón khaki para las ocasiones más sociales y una buena chaqueta. Yo envidiaba secretamente la organización de su maleta.” Fjeld, Jan, “Um Leo Possível” en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1990-1993*, v. 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 307. [La traducción es mía.]

³⁸ Nacido en Oviedo, en 1934, es un artista autodidacta que trabaja con pintura, dibujo y grabado y con un declarado compromiso con el arte geométrico abstracto. Para más informaciones sobre su recorrido histórico, véase: *Manuel Calvo: Estudios y composiciones espaciales 1957 y 1964*, Madrid, Galería José de la Mano, noviembre y diciembre de 2009, <http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/ManuelCalvo1.pdf>

que presentaría en la Galería Seiquer³⁹. Y antes de eso, “Manolo” tuvo contacto con el círculo artístico paulistano, pues residió en São Paulo entre 1963 y 1966, dónde realizaría una exposición individual en el MAC-USP y sería presentado a figuras como el crítico Mario Pedrosa o artistas como Antonio Dias⁴⁰.

A pesar de este entramado de relaciones personales, parece ser que Leonilson vino a Madrid sin ninguna recomendación o referencia. Y se instaló en la Avenida del Arco de la Victoria 3⁴¹ —dirección de la Casa do Brasil—, de forma muy rápida, y por sus propios medios⁴². En este colegio mayor adscrito a la Universidad Complutense de Madrid, el joven encontró no solo una residencia temporal, sino también una base de operaciones dónde desarrollar su trabajo y rodearse de un ambiente amistoso y estimulante.



FACHADA DE LA CASA DO BRASIL, MADRID
27 DE ABRIL DE 2014
FOTOGRAFÍA: LUÍS GARCÍA

³⁹ Galería que funcionó desde 1966 a 1998 bajo la dirección de Fefa Seiquer —María Josefa Martínez Seiquer—. En un pequeño espacio en la Calle Catalina, su primer ubicación, la galerista se dedicaba principalmente a la exhibición de dibujo y de arte gráfico. Regina Silveira expuso en dicho espacio en 1967 y 1973; y Julio Plaza en 1969 y 1973. Para más información sobre la primera exposición de Silveira, véase: Sérgio Gomes, Karina, *Regina Silveira: Um esboço biográfico*, São Paulo, Faculdade Cásper Líbero, 2009, pp. 49-59. La artista recuerda que en este espacio, entre visitas de artistas como Walter Marchetti y Juan Hidalgo —quien junto con Ramón Barce había fundado en 1964 el *Grupo Zaj*—, además de Luis García Nuñez (Lugán), “aprendía por todos los poros, tanto la ironía de los trabajos de Manolo, como sus actitudes de independencia en la dura escena artística española marcada por el franquismo, fueron lecciones de transgresión que hasta entonces no había recibido.” Además, Silveira recuerda sus agradables días en compañía de Mazú y Manuel Calvo: “De este tiempo, entre mis mejores recuerdo están los recorridos por las calles con Manolo y Mazú, para almorzar en su casa o por el barrio. Por cortos que fuesen, me aportaban una experiencia notable de comunicación y , sobre todo, de interés por el otro. Manolo lograba conversar, dar opiniones e intercambiar ideas con aquellos que se encontrara en el camino, aunque fuese por poco tiempo, con su aguda percepción. Para mí estos recorridos funcionaban como lecciones sobre lo cotidiano de España....”, véase: Silveira, Regina, “Manolo y yo en los 60” en Calvo, Manuel; G. Pericás, Antonio y Silveira, Regina, *El silencio: la pintura en blanco y negro de Manuel Calvo, 1958-1964*, Alzuza, Madrid, Fundación Museo Oteiza y Galería José de la Mano, 2014, <http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/ManuelCalvo2.pdf>

⁴⁰ Para un relato autobiográfico sobre su experiencia con el círculo artístico brasileño, véase: Calvo, Manuel, “Recuerdos, guiños , interrogantes... y muchos puntos suspensivos...” en Calvo, Manuel; G. Pericás, Antonio y Silveira, Regina, *Op. Cit.* En una entrevista, Calvo explica su decisión de irse a vivir a Brasil: “A Brasil me llevó el amor, conocí una brasileña en un ascensor y me mudé con ella en el año 1964. En aquel momento había mucha represión en el país, y sentí el impulso de reflejar el momento político y social que se estaba viviendo. Hice portadas para revistas brasileñas, mucho grabado y tuve gran éxito con la exposición que se dedicó a mi obra en el Museo De Arte Contemporáneo de Sao Paulo. Tras esa primera exposición llegaron otras seis, la de Belo Horizonte fue donde más gente acudió.”, véase “Artistas en Madrid: Entrevista con Manuel Calvo” en *Un Sereno Transitando la Ciudad*, 07 de octubre de 2014, <http://unserenotransitandolaciudad.com/2014/10/07/artistas-en-madrid-entrevista-con-manuel-calvo/>

⁴¹ A partir de la aplicación de la Ley de la Memoria histórica de 2007, el ayuntamiento de Madrid cambió en 2018 el nombre de la vía por el de Avenida de la Memoria.

⁴² A pesar de que Regina Silveira realizó una exposición individual en la galería de la Casa do Brasil en diciembre de 1978, y que conociese el espacio desde su primera visita a la ciudad, resulta elocuente que Leonilson haya llegado a Madrid sin haber sido indicado por ella; véase: “Agenda de la Villa” en *ABC*, 15 de diciembre de 1978, p. 29 y Sergio Gomes, Karina, *Op. Cit.*, pp. 46.

Inaugurado en 1962, tras la firma del “Acuerdo Cultural Brasil-España”, la Casa do Brasil fue concebida como un punto de asistencia y lugar de residencia para estudiantes brasileños que realizasen estudios en la capital española, y preferiblemente a los matriculados en cursos de posgrado. Además con la función de apoyar y divulgar la cultura brasileña en España, el proyecto arquitectónico fue concebido y ejecutado por el Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno de Juscelino Kubitschek. De ahí que no sea mera coincidencia que, más que recordar a las residencias universitarias parisinas de Le Corbusier, el edificio refleje los preceptos arquitectónicos ensayados por Oscar Niemeyer y Lucio Costa para Brasilia —inaugurada tan solo dos años antes que el edificio madrileño—.

El proyecto arquitectónico, firmado por Luis Afonso d’Escragnolle Filho, se destaca por su horizontalidad. Dividido en cuatro bloques independientes suspendidos sobre una terraza volada, que a su vez se encuentra dispuesta sobre pilotes que contrarrestan las irregularidades del terreno, el proyecto privilegió amplios espacios vacíos, con plantas libres. Edificado con piedra artificial y hormigón, en la planta baja se concentraron los servicios generales y las áreas comunes, como el salón de actos para unas cuatrocientas personas, comedor colectivo, salas de lectura, aparcamiento, cafetería y jardín. Y en las plantas superiores, unidas por escaleras en voladizo, los 124 dormitorios (individuales y dobles).

Pese a lo provisional que resulta la vida de un viajero, a uno de estos dormitorios Leonilson lograría llamar “casa”. Sin embargo además de lo eventual de sus circunstancias, era también consciente de lo excepcional, puesto que al no estar matriculado en ningún curso universitario él no cumplía con los requisitos mínimos para ocupar una de las plazas vacantes. Ni tampoco podía hacer frente a las mensualidades exigidas por el colegio mayor.

No obstante, enseñándole al director los dibujos que había traído consigo y algunos producidos a los pocos días de su llegada a Madrid, consiguió sorprender por su madurez y vivacidad a aquél que se convertiría en un gran entusiasta, y en cierta medida, “mecenas” de su obra. Justifica Claudio Murilo Leal su declarado entusiasmo al recordar que

“aquellos [estudiantes] que nunca habían salido de Brasil llegaban algo tímidos, sin saber muy bien qué querían de verdad, qué estaban buscando. Traían trabajos figurativos, académicos, mediocres, de estudiantes con poca vocación y menos inspiración. Tras algún tiempo en Madrid visitaban el Prado, el Museo de Arte Contemporáneo, hoy incorporado al Reina Sofía, visitaban galerías y veían las obras abstractas de Tàpies. Entonces, cambiaban de estilo de un día para otro.

Leonilson apareció de repente en la Casa do Brasil. Vibrante, diferente. Me enseñó algunas pinturas en papel. (...) Bellísimo. Trabajaba febrilmente, demostraba una capacidad extrema de invención, ganas y una legítima intención de vencer por su talento. Capacidad de

comunicación, simpatía. Era un ser diferente entre los centenares de estudiantes que pasaron por la Casa⁴³.”

Tal fue el impacto que causó en Leal (filólogo de formación, escritor y poeta) que apreciando el valor de aquella producción, le propuso un trato a aquel joven artista:

“Leonilson no tenía mucho dinero y yo no podía hospedarle gratuitamente. Así que adquirí algunos de sus trabajos y conseguí que varios de mis amigos también se los compraran⁴⁴.”

El propio Leonilson, en una entrevista a Adriano Pedrosa, aporta más detalles sobre este amigable acuerdo:

“Él [Leal] vio mis dibujos, le gustaron y dijo: 'No tienes dinero, ¿verdad?' Dije: 'Tengo 2 mil dólares.' Y él contestó: '¿Y cómo quieres vivir aquí con 2 mil dólares?' Dije: 'No lo sé, estoy aquí para hablar contigo sobre esto.' Él propuso: 'Puedes vivir aquí en la Casa do Brasil. Vas a tener una buena habitación y podrás trabajar allí. Después podemos organizar una exposición tuya con los dibujos que tienes'. Entonces, planificamos la exposición para mayo y yo me puse a trabajar hasta comienzos del mes, el día 2 ó 3⁴⁵.”

Ya sea por la buena impresión que habían causado dos dibujos o más bien por intentar ayudarle financieramente, Leal compró algunos de los trabajos del más reciente huésped de la Casa do Brasil. En la misma entrevista recuerda Leonilson el precio de venta y cómo, en una única conversación, se fueron disponiendo los medios con los que sufragaría su estancia en España:

“Yo tenía estos 2 mil dólares. Claudio compró un trabajo mío, en este mismo día, creo que compró dos trabajos. Él me preguntó: 'Por cuánto quieres vender un dibujo?', y yo dije: 'Creo que unos cincuenta, cien dólares, algo así.' Creo que cien dólares costaba el dibujo. Él los pagó. Tenía estos 2 mil dólares. Entonces, hablé con mis padres, ellos estaban viajando también (...) Llamé y dije que había conseguido un sitio para vivir, y ellos me mandaban un dinero todo mes.⁴⁶”

⁴³ Declaración de Claudio Murilo Leal extraída de un intercambio de correos electrónicos entre el 20 de marzo y el 1 de abril de 2013. [La traducción es mía.]

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 220. [La traducción es mía.]

⁴⁶ *Ibid.*

Poco tiempo después, fue su amigo Luiz Zerbini el que recibiría una llamada internacional. Desde Madrid, Leonilson le convocaba con insistencia: “¡Vente aquí, conseguí un sitio en el que nos podemos quedar!⁴⁷” Y como si conseguir un sitio para si mismo no hubiese sido complicado, invitaba a uno más para que se desplazase hasta la capital madrileña, tal y como comenta Leonilson a Pedrosa:

“Yo le estuve diciendo para que se viniera [a Madrid], y él también tenía ganas de vivir en Europa un tiempo, y por esto se fue. Él ya había vivido en Londres⁴⁸.”

La entonces secretaria del director, Cecilia Arcos Diz, recuerda con detalle el día en el que, sin previo aviso y rompiendo todo el esquema de división de las habitaciones, Zerbini llegaba para instalarse en el colegio mayor. ““¡Pon una cama más en el cuarto de Leonilson!”, me pidió el director⁴⁹”, aunque se hubiese sobrepasado la capacidad máxima de ocupación del edificio. Arcos Diz enfatiza aún más el espíritu de improvisación y el descaro de Leonilson —que además contaba con el respaldo de la dirección—, al recordar que

“una vez vino otro amigo más. Imagínate, ¡tres camas en una sola habitación! ¿Pero sabes como son los brasileños, verdad? Hay solución para todo. Ellos que son chicos que se arreglen, pensaba yo. ‘Yo dormiré en el suelo’, me decían, y yo contestaba, ‘¡no, no, no, en el suelo no! Dos camas aquí, otra allá. Y un espacito mínimo para pasar’. Cosas de estudiantes...⁵⁰”



LEONILSON Y LUIZ ZERBINI EN LA CASA DO BRASIL, 1981
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE MARGOT CRESCENTI

⁴⁷ Zerbini recuerda esta invitación que le hizo Leonilson en conversación por video-llamada realizada el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

⁴⁸ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 223-224. [La traducción es mía.]

⁴⁹ Declaración extraída de una conversación con Cecilia Arcos Diz, en Madrid, el 5 de abril de 2013. [La traducción es mía.]

⁵⁰ *Ibid.* Nota: no fue posible identificar a este tercer amigo mencionado por Arcos Diz.

Cuenta Zerbini que, en un primer momento, dividieron una habitación, aunque pronto Leal le autorizó para que se instalase en un dormitorio individual, mediante un acuerdo económico similar al alcanzado con Leonilson. Garantizada su estancia, Zerbini recuerda haber vivido allí alrededor de seis u ocho meses. Período en el que ambos “buscaban cosas que hacer⁵¹.” Pues protegidos por aquel ambiente casi familiar, aquellos dos jóvenes exploraban todas las posibilidades del espacio. Entablando una relación de amistad con Leal y su familia --que también residía en el edificio— gozaron de una notable libertad para sus proyectos. Arcos Diz recuerda el espíritu bohemio que compartía el director con aquellos jóvenes artistas, y las largas y animadas veladas que pasaban juntos en el piso de Leal⁵².

Al menos con Leonilson, esta relación tan cercana se extendería a lo largo de su carrera. Leal incluiría la imagen de una de las obras que compró a Leonilson en 1981, para ilustrar su poemario *Las cuatro estaciones*⁵³, publicado en 1987. Asimismo, el poeta recuerda un encuentro en su residencia en Rio de Janeiro, a inicios de la década de 1990:

“Un día me llamó por teléfono, se pasó por casa y hablamos sobre Madrid y sobre la vida. Él estaba alegre, no estoy seguro de si ya sabía que estaba enfermo⁵⁴.”

Tal vez porque las comodidades y facilidades eran tantas en el colegio mayor, en aquél entonces Leonilson y Zerbini no solían alejarse de las inmediaciones de la Casa do Brasil. Aparte de las visitas a las galerías del barrio de Salamanca y las recordadas excursiones al Museo del Prado, parecen ser poco frecuentes los recorridos de ambos por otras zonas de la ciudad fuera del campus universitario. Solían acudir a la Facultad de Bellas Artes, principalmente para comprar material en el economato a disposición de los estudiantes, además de a la antigua sede del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC)⁵⁵ —ambos edificios muy cercanos a la residencia—.

De hecho, aunque de manera imprecisa y poco específica, Zerbini justifica que preferían quedarse por esa zona, pese a que estuviese alejada del bullicio de la urbe, pues

“en aquella época no había nada en el centro de Madrid. La ciudad no tenía mucha cosa, a diferencia de hoy en día. Hoy es increíble. Había manifestaciones, era una época rara, había bombas, había exaltaciones

⁵¹ Zerbini, en una conversación mantenida el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

⁵² Información facilitada por Cecilia Arcos Diz en una conversación mantenida el 5 de abril de 2013.

⁵³ Murilo, Claudio, *As quatro estações*, Madrid, Leopart, 1987. La obra reproducida en la publicación es *Sin título* (1981), adquirida por Leal durante la estancia de Leonilson en Madrid. Para detalles de la pieza, véase la entrada PL. 2597.0/00 en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981-1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 13,

⁵⁴ Declaración de Claudio Murilo Leal extraída de intercambio de correos electrónicos el 27 de marzo de 2015. [La traducción es mía.]

⁵⁵ Actualmente el edificio es la sede del Museo del Traje. Sobre la relación de Leonilson con el MEAC en el apartado 4.1.2.

franquistas. Tuvimos que huir de unos cabezas rapadas fascistas. Teníamos el pelo largo y nos querían pegar⁵⁶.”

Si el centro de la ciudad no era el destino preferido de la pareja de amigos, lo mismo no se puede decir de otras ciudades europeas, por las que estuvieron viajando tras comprar un Citroën de segunda mano⁵⁷, aunque siempre manteniendo su residencia oficial en la Casa do Brasil. Zerbini recuerda cómo

“cruzamos España, fuimos al sur, por la costa entramos en Portugal. Subimos la costa portuguesa entera, fuimos al País Vasco, a Biarritz, y de allí todo recto y llegamos a París. En coche y muy rápido, viajábamos kilómetros y kilómetros al día. Era todo muy loco. Parábamos y nos poníamos a dibujar. Todo esto duró más de un mes⁵⁸.”

Un viaje que en muchos aspectos se asemeja a los realizados por ambos a finales de los setenta bordeando el litoral sur de Brasil: por la ventana del coche, paisajes convertidos en dibujos y acuarelas. En París, por ejemplo, se presentaron a Geraldo Cavalcanti, en aquel entonces momento embajador de la Unesco, que recuerda cómo

“aparecieron en mi casa, recién llegados de Madrid. Comieron allí con nosotros y recuerdo haber tenido un encuentro muy agradable. Estaban sin dinero y volvieron a comer conmigo, con mi esposa Dirce, también pintora, y Ana, mi hija, varias veces. Leonilson parecía muy contento de haber conocido a Ana y eso habrá sido, probablemente, una de las razones de sus posteriores visitas a nuestra casa⁵⁹.”

La relación cercana con esta familia residente en la capital parisina, se constata también a través del estímulo y ayuda material que les proporcionaron: compraron obras de ambos artistas y la señora Cavalcanti les regalaba papeles de calidad para el dibujo⁶⁰.

⁵⁶ Zerbini, en conversación mantenida el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.] Es cierto que exaltaciones fascistas también ocurrían en aquellos años en el campus universitario. Una de ellas fue incluso noticiada por la prensa brasileña, véase: Santayana, Mauro, “Fascistas espanhóis ocupam faculdades”, *Folha de S. Paulo*, 16 de diciembre de 1980, p. 10.

⁵⁷ Declaraciones extraídas de una conversación con Zerbini el 15 de marzo de 2013. Aunque no recuerda si fue comprado o alquilado, Ciro Cozzolino afirma que habían adquirido el vehículo, puesto que Zerbini y Leonilson recibían ayudas de sus padres y podrían permitirse estos gastos.

⁵⁸ Zerbini, el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

⁵⁹ Declaración de Geraldo Cavalcanti, extraída de un intercambio de correos electrónicos el 19 de marzo de 2013. [La traducción es mía.] Cito a Ana en el apartado 4.1.2.

⁶⁰ “Compramos de cada uno de ellos, para ayudarlos, una pintura en papel, ambas, por cierto, sin firmar, y Dirce les regaló una cierta cantidad de papel Canson o Fabriano, pues no tenían cómo comprar papel de calidad.”; declaración de Geraldo Cavalcanti el 19 de marzo de 2013. [La traducción es mía.] Zerbini confirma la venta de los dibujos, al relatar como “Geraldo Cavalcanti no compró porque invirtiera en arte, sino porque no teníamos dinero. Dijimos: Ana, vende algunos de nuestros trabajos a tu padre”, 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

Aparte de París⁶¹, Leonilson dejó constancia de un viaje a Cuenca —produciendo dibujos de las Casas Colgadas encaramadas sobre la hoz del Río Huécar—⁶² y a Barcelona, ciudad en la que, haciendo tiempo a la espera de un tren para Cerbere, dejó por escrito en su cuaderno de viajes la definición de su natural condición transitoria: “solamente estoy aquí pero podría estar en cualquier otro lugar⁶³.” De hecho, no pasaría mucho tiempo para que, en un viaje a Milán, decidiera mudarse a la ciudad italiana, tras su encuentro con el artista brasileño Antonio Dias⁶⁴.

Sin embargo, volviendo al contexto madrileño, parece ser que la llegada de Leonilson a la Casa do Brasil acabó ejerciendo un efecto llamada. Casi como de una pequeña e improvisada embajada paulistana en Madrid se tratase, el colegio mayor recibiría también aquel año a Ciro Cozzolino y Sergio Niculitcheff. Desde Lisboa en busca de una ciudad “un poco más civilizada⁶⁵”, ambos se encontrarían en Madrid con estos otros dos jóvenes creadores, que como ellos, buscaban también en Europa una salida profesional para su formación artística. Así relata Niculitcheff su periplo:

“Tras haber concluido la licenciatura en 1980 [en la Facultad de Bellas Artes de São Paulo], viajé a Europa con Ciro Cozzolino, permaneciendo por cuatro meses en Madrid. Allí expusimos y conocimos a dos artistas paulistas, José Leonilson y Luiz Zerbini, que habían estudiado en la FAAP. A continuación, fuimos a París, dónde residí alrededor de siete meses⁶⁶.”

Antes de alcanzar Francia, su ansiado destino final, los nuevos residentes decidirían apostar por la capital española y, provistos de una agenda con múltiples contactos, terminarían acercándose a la Ciudad Universitaria de Madrid. Allí entablaron amistad con Leonilson, con quien, curiosamente, ya habían compartido las paredes del mismo espacio expositivo en la

⁶¹ Una experiencia parisina de gran calado para Leonilson fue haber visitado la exposición de Robert Ryman en el Centro Georges Pompidou. Sobre el impacto de la obra de Ryman sobre su producción, véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 222-223. De esta exposición, Leonilson adquiere su catálogo oficial, encontrado en su biblioteca personal: *Robert Ryman* (cat.), París. Centre Georges Pompidou, 1981.

⁶² Es muy probable que en su viaje a Cuenca haya visitado el Museo de Arte Abstracto Español, destino turístico-cultural muy conocido y elogiado por el círculo artístico madrileño de la época. El centro, instalado en una de las casas colgadas típicas de Cuenca, y perteneciente a la Fundación Juan March —cuya sede en Madrid Leonilson conocía, como se verá en el apartado 4.1.3.— conserva obras de grandes nombres del arte moderno nacional, incluyendo a Tàpies, uno de los referentes iniciales de Leonilson. Además, el interés por esta institución se dejaba ver también en la prensa extranjera, véase: Cameron, Dan, “Report from Spain” en *Art in America*, febrero de 1985, p. 25.

⁶³ Apunte de Leonilson en su cuaderno de viaje, el 13 de mayo de 1981, esperando para pernoctar en un tren con destino a Cerbere, Francia, horas después. En la misma página, escribe “(...)Estoy leyendo *Ulises*, Luiz me lo regaló, estoy en la estación de Barcelona (...)”, mencionando el libro al que tantas veces se referirá en su producción pictórica y más efectivamente en su proyecto sonoro *Frescae Ulisses*. El cuaderno es parte del archivo documental del Projeto Leonilson, en São Paulo.

⁶⁴ En una entrevista concedida a Lisette Lagnado, Leonilson afirmó: “Antonio Dias para mí siempre fue un mito. Llegué a Milán un día a las cinco de la mañana. Y pensé: ‘no voy a despertar Antonio ahora’. Tenía aquel miedo de encontrarme con Antonio Dias. Me quedé tomando varios cafés y hubo un momento en el que me aburrí de aguardar en la estación... A las nueve, llamé. El teléfono sonó, sonó, sonó hasta que alguien lo cogió. Dijo un ‘sí?’ dormido. Yo dije: ‘¿Antonio?’. Él dijo: ‘Sí.’ Yo dije: ‘Mi nombre es... Zé’. El preguntó: ‘¿Zé? ¿Quién te pasó mi teléfono?’ (...) Él tenía un taller vacío (vivía en un piso grande) y dijo: ‘Puedes quedarte aquí. Cerca hay una papelería dónde puedes comprar material’. Me quedé. Un día, vio mis trabajos y dijo: ‘Mira, Zé, hablé con un amigo que tiene una galería y tienes una reunión con él’. Ver: Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 106. (La traducción es mía.) En un intercambio de correos electrónicos con Antonio Dias, el 4 de marzo de 2013, el artista confirmó esta versión: “Leonilson vino a Milán, donde nos conocimos, con una carpeta llena de dibujos, nada más dejar Madrid. Miré todos los trabajos, pero cuando me dijo que estaba planteándose volver a Brasil, le aconsejé vivamente hacer una visita al galerista Enzo Canaviello. La respuesta de Canaviello fue muy positiva, creo que esto le incentivó a volver a Italia repetidas veces. Yo tenía un piso grande en el centro de Milán, algunas veces él se quedaba un mes, partía y volvía para otro período.” [La traducción es mía.]

⁶⁵ Declaración de Ciro Cozzolino en una conversación por video-llamada el 5 de junio de 2013. [La traducción es mía.]

⁶⁶ Niculitcheff, Sergio, *Vocabulário Iconográfico; O processo de construção do discurso plástico*, São Paulo, Universidade Paulista “Julio Mesquita Filho”, 2004, p. 5. [La traducción es mía.]

colectiva *Desenho Jovem* del MAC-USP. También Cozzolino recuerda su primer día en la capital española:

“Nos presentamos a Claudio [Murilo Leal], para saber si podíamos hospedarnos allí. Inmediatamente nos presentó a Leonilson y a Luiz Zerbini. (...) Tuvimos una buena relación, desde el inicio, él [Leonilson] era muy carismático, muy divertido. Nos hicimos muy amigos, estábamos juntos el día entero, pintando, trabajando, yendo a los museos, al Prado⁶⁷.”



SÉRGIO NICULITCHEFF Y LUIZ ZERBINI EN UN MONTAJE EN LA
SALA DE EXPOSICIONES DE LA CASA DO BRASIL, 1981
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE SÉRGIO NICULITCHEFF

Organizando sus propias exposiciones individuales y colectivas⁶⁸ para cumplir con el acuerdo de dinamizar el área cultural de la institución y, en paralelo, poder pagar las mensualidades a partir de la venta de sus trabajos, pudieron contar con el apoyo logístico de la dirección. Leal les facilitó un espacio desocupado – “un pequeño gimnasio”, según Zerbini o “una antigua enfermería”, según Cozzolino –, que pronto fue transformándose en un taller gráfico colectivo. Allí, produjeron los carteles, invitaciones y folletos de sus eventos⁶⁹. Resume Zerbini el día a día en la Casa do Brasil:

⁶⁷ *Ibid.*

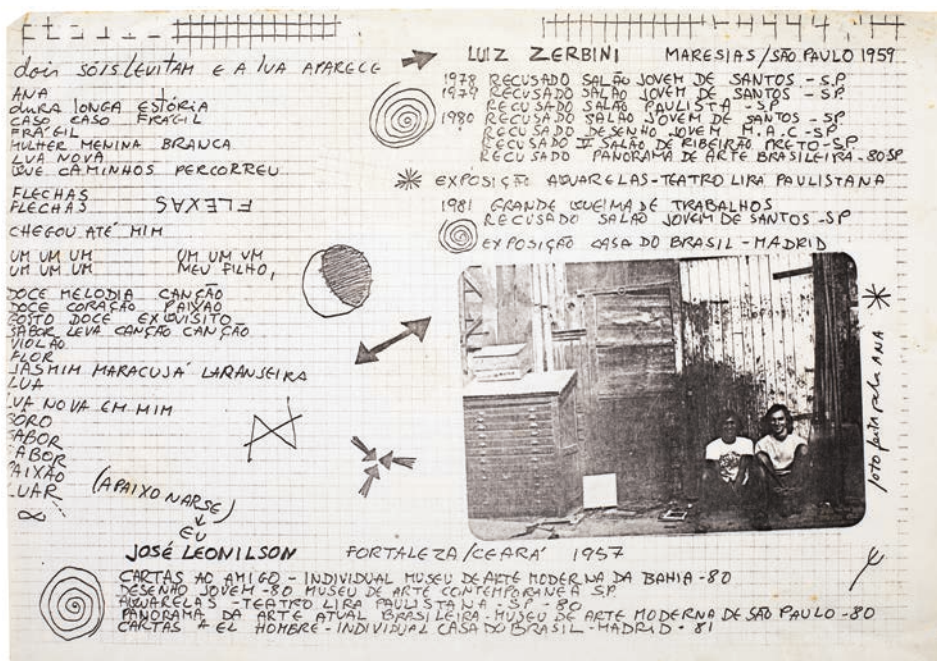
⁶⁸ Durante el periodo de estancia del grupo en la Casa do Brasil realizaron las siguientes exposiciones colectivas: *Leonilson y Luiz Zerbini* (18 al 21 de septiembre de 1981); *Cozzolino y Niculitcheff, Viva el arte brasileño* (octubre de 1981); además de las individuales *Luiz Zerbini* y *Cartas al hombre* (*Leonilson*). Sobre esta última desarrollo un análisis pormenorizado en el apartado 4.2.2.

⁶⁹ Para reproducciones y detalles técnicos de estos proyectos gráficos, véase: *Leonilson: catálogo raisonné/ 1990-1993*, v. 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, pp. 250-251.

"(...) La sala de exposiciones estaba siempre inactiva, no pasaba nada allí. Nos ocupamos de aquél espacio (...). Él [Leal] se animó, él compró algunos de los trabajos. La rutina era ésa, trabajábamos y cuidábamos de la sala. Intentando que aquello funcionara. Hacíamos publicaciones, como los catálogos de las exposiciones, y también carteles para su difusión⁷⁰."

También es digna de mención la relación de Zerbini y Leonilson con un grupo de dibujantes, bailarines y poetas que durante la última etapa de su estancia llegaron a la residencia de estudiantes. Formado por Wagner Hermuche, Cosme Rocha, Paulo Andrade, Rômulo Andrade, Turiba, Luis Martins, Nicolas Behr, Renato Matos, todos provenientes de Brasília, y Evandro Salles, de Rio de Janeiro, este grupo organizó junto con Zerbini y Leonilson la exposición colectiva *Viva Arte Brasileira* [sic], en octubre de 1981. Con su peculiar sentido del humor, Leonilson explicaba la exposición en una carta a sus amigas Margot Crescenti y Sônia Figueiredo —con quienes estudió en la FAAP y que en aquel momento continuaban sus estudios artísticos en Florencia—, enviándoles la página del catálogo auto-editado en el que aparece con Zerbini:

“(…) Ésta es nuestra página en el catálogo de una exposición que vamos hacer y que empieza el día 26/10 aquí en la Casa do Brasil, es de un montón de locos, muy propio de nosotros, como también acabar metidos en esto⁷¹”.



PÁGINA DE CATÁLOGO VIVA ARTE BRASILEÑA, 1981
FOTOCOPIA SOBRE PAPEL
21,5 X 31,5 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO LEONILSON

⁷⁰ Zerbini, en una conversación mantenida el día 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

⁷¹ Correspondencia de Leonilson, sin fechar, enviada a Margot Crescenti y Sônia Figueiredo, residentes en 1981 en la ciudad de Florencia. La carta se conserva en los archivos personales de Crescenti. [La traducción es mía.]

Lo cierto es que tanta productividad acabó por agotar rápidamente las posibilidades de aquel lugar. Por esto, aparte de la misiva a Tàpies, Zerbini y Leonilson se carteaban con Antonio Dias, incluso antes de la visita de Leonilson a su domicilio en Italia. Por aquel entonces Dias se encontraba en Nepal, dónde desarrollaba un proyecto basado en una técnica local de producción de papel —expuesto algunos meses después en la 16ª Bienal de São Paulo⁷²—. En sus cartas se ofrecerían descaradamente a visitarle en aquél país; plan abortado por el propio Dias pretextando “el mal tiempo característico de la época de lluvias en Asia⁷³.”

Pese a la innegable sinergia como grupo y la gran actividad generada por Leonilson y sus compañeros, al acercarse el final del año 1981 cada uno siguió su trayectoria de manera individual. Niculitcheff y Cozzolino se fueron a París, dónde trabajaron en la Galería Belechasse como asistentes del artista brasileño Arthur Luis Piza, además de participar en una exposición colectiva en el Espace Cultural Latino Americain⁷⁴. Cozzolino alargó su estancia en la capital francesa hasta 1984, cuando termina su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes. Zerbini continuó su viaje rumbo a Alemania, instalándose temporalmente en Núremberg antes de trasladarse a Düsseldorf, dónde conocería a Joseph Beuys —figura admirada por los cuatro paulistas—⁷⁵. Decidido a aceptar la invitación de Antonio Dias, Leonilson se mudó a Milán, instalándose allí a partir de 1982, tras un breve regreso a São Paulo.

Lejos unos de otros, mantendrían un contacto cercano en estos primeros años tras dejar la Casa do Brasil, pues “nos comunicábamos por postales”, como confiesa Cozzolino, quien después de su vuelta a São Paulo desde París volvería a compartir casa, taller y también notoriedad con Leonilson⁷⁶. A su vez, éste regresó de Italia y se reunió nuevamente con Zerbini a finales de 1982, esta vez en Río de Janeiro, dónde trabajaron en la creación de los escenarios y vestuarios del colectivo teatral “Asdrúbal trouxe o trombone”, hito en la dramaturgia reciente de Brasil⁷⁷.

⁷² Para más detalles sobre la producción de Antonio Dias, véase: *16ª Bienal de São Paulo*, v. I, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981, pp. 32-34; Amarante, Leonor, *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, pp. 287-288.

⁷³ Zerbini, el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

⁷⁴ Cf. Niculitcheff, Sergio, *Op. Cit.*

⁷⁵ Zerbini rememora su encuentro con Beuys en una conversación mantenida el 15 de marzo de 2013: “Fui a Alemania, a un ciudad pequeña, Núremberg, para visitar a Claudio Koch. Allí estuve en Navidades. Vi que Beuys había pasado por esta ciudad, por la universidad de mi amigo, y comenté entonces que conocía su trabajo. Él sabía el teléfono de Beuys, entonces fui a Düsseldorf para verle. Le llamé y me lo cogió, él cogió el teléfono. Dije que era brasileño, que había visto su trabajo en Madrid. Él dijo: ‘¡Vente aquí!’ Entonces fui a Düsseldorf, le llamé y él me dijo como llegar en su casa. Golpeé la puerta y él salió, él mismo. Con el sombrero, con aquella vestimenta de Beuys. Estuve una hora más o menos charlando con él. Pero él en aquella época, no era... esto era algo muy común. ¡Hoy en día yo lo cuento y nadie me cree!” [La traducción es mía.]

⁷⁶ Junto con Sergio Romagnolo, entonces pareja de Leda Catunda —ambos licenciados en la FAAP—, Leonilson y Cozzolino compartieron una casa taller en el barrio de Vila Mariana, en São Paulo. Estos cuatro artistas se reúnen en una célebre exposición colectiva titulada *Sergio Romagnolo, Leda Catunda, Ciro Cozzolino e Leonilson*, en la Galería Luisa Strina, de 14 de agosto a 7 de septiembre de 1984.

⁷⁷ Constituido por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos y Evandro Mesquita, el grupo rompió con los modelos clásicos de producción teatral de la época. Trabajando de manera colectiva en la escritura del texto, insuflaron un aire fresco a la dramaturgia brasileña, conectando tanto con la crítica especializada como con el público más joven y transgresor, y dejando su marca en la historia de la cultura de finales de los años setenta e inicios de los ochenta —período todavía en el que el teatro brasileño se encontraba bajo la censura militar—. Para más detalles sobre la producción del grupo, véase: Buarque de Hollanda, Heloisa, *Asdrúbal trouxe o trombone – Memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

Zerbini explica el inicio de la colaboración con el grupo teatral: “De vez en cuando, iba con un grupo de amigos a Florianópolis a hacer compras. En una de estas idas, encontramos en la feria el Asdrúbal Trouxe o Trombone —un grupo de teatro que era un fenómeno en la época. Acabamos amigos. En São Paulo, algunos años después, Leonilson y yo improvisamos un escenario de última hora para la pieza *Aquela coisa toda*. Después, cuando ellos montaron *A farra da terra*, fuimos invitados oficialmente para hacer el escenario. Durante los ensayos, cuando alguien faltaba, sustituíamos a los actores [risas]. Y al cabo terminé por convertirme en actor en las funciones. Leonilson no quiso: no tenía la menor vocación ni paciencia para nada de aquello y se fue. Viajamos con el espectáculo para todo Brasil. Empecé una relación con Regina Casé. La gira acabó en Río, dónde me quedé.”, Zerbini, Luiz, “Acredito nesse tempo o que é fora” en *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, p. 7, <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/3162/2510> [La traducción es mía.] Leonilson comenta su participación en el proceso creativo del grupo teatral en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 226.

Sea como fuere, más que representar un punto de inicio profesional para estos cuatro artistas, esta experiencia compartida en Madrid fue ante todo un primer tanteo de sus capacidades de supervivencia y de compromiso con sus intenciones personales. Algo que se acerca también a la conclusión que extrae Leonilson sobre este periodo fuera de casa. Cuando, al regresar de Europa, asegura que solamente allí

“(…) aprendí a vivir solo, a cuidar de mí mismo. Los momentos vividos son reales, verdaderos, no hay nada superfluo⁷⁸.”

Libre del control parental y extasiado con las posibilidades que se abrían *en y a partir de* Madrid, el artista parecía comprender el valor que supuso vivir aquella aventura en presente, exponerse al momento mismo del instante. Y aún más porque todo esto había sido compartido y multiplicado por la presencia de aquellos amigos que, años después, estarían de nuevo acompañándole, pero esta vez a la cabeza de la producción artística de los ochenta en Brasil. Compañeros que se sumarían a su defensa del arte como algo producido mediante tránsitos, comunicaciones y viajes, como una “cosa de gitanos”, ya que “estando siempre de paso, eso nos hace felices⁷⁹.” Amigos que, aunque aquellos meses en Madrid se dedicasen sobre todo al dibujo antes que a la pintura sobre lienzo, ya daban muestras de no respetar los marcos —ya sean los de la práctica pictórica tradicional⁸⁰ o los de las ventanas de sus habitaciones en la Casa do Brasil—. Porque, lanzándose a esta aventura —y de cierta manera, apostando también su integridad física—, reforzaban su amistad al arriesgarse diariamente, tal y como rememora Cozzolino:

“Yo compartía cuarto con Niculitcheff. Nuestros vecinos eran Zerbini y Leonilson. No utilizábamos ni las puertas, entrábamos y salíamos por las ventanas. De ventana en ventana⁸¹.”

Las mismas ventanas por las que Leonilson miraría el 5 de abril de 1981. Desde uno de esos dormitorios, dibujaba con acuarela, gouache y lápiz de color sobre papel aquello que se veía durante las primeras semanas de la primavera en el campus de la Universidad Complutense. En uno de los únicos ejercicios figurativos que produjo durante su estancia allí, ignoraría la imponente y reproducible fachada del edificio vista desde la Avenida del Arco de la Victoria, para concentrarse en la trasera de aquella arquitectura. Tal y como repetiría incontables veces en obras posteriores, aquí Leonilson prefirió trabajar con un motivo más ordinario, intentando esculcar allí algo totalmente inusual, a pesar de la paradoja. Subvirtiendo así una representación

⁷⁸ Morais, Frederico, “Leonilson - A arte hoje é assim, coisa de cigano. E a gente fica feliz”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1983.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ La producción pictórica que marcó los años ochenta, fase en la que estos artistas gozaron de un indiscutible protagonismo, se caracterizó entre otros aspectos por el rechazo total a la idea clásica de la “pintura como ventana”, despojándola de su supuesto vínculo con el formato rectangular al eliminar el uso del bastidor y el marco.

⁸¹ Cozzolino en una conversación mantenida el 5 de junio de 2013. [La traducción es mía.]

acostumbrada, dibujó el inhóspito parking del colegio mayor, poblado solamente por unos pocos coches. En la parte izquierda del dibujo, además de una fracción de uno de los bloques del complejo arquitectónico, ocupó la imagen con un volumen azulado en vertical: la representación del marco de aluminio de la ventana.

Ventana que al dar al suroeste de Madrid, ofrecía unas vistas muy diferentes de las prometidas por las guías turísticas o las postales más vendidas. Una ciudad que, si no fuera por la gama cromática de los automóviles —que tan eficazmente delatan la modernidad propia de los años ochenta—, parece ofrecerse casi como un escenario agreste, que nada tiene de aquellas localizaciones de la película de Colomo. Menos colores chillones, turba y música alta, y más tonos dóciles y la tranquilidad de la vegetación. Árboles en fila que acompañan la curva que hace la Calle del Obispo Trejo, circundando y ocultando la zona deportiva universitaria de la mirada de aquel inquisitivo residente del colegio mayor. Quien, resguardado en este enclave protector —a su vez escondido del bullicio de la capital—, miraba aquella ciudad confiando que aún sin estar todavía completamente ubicada en el mundo globalizado, le concediese un lugar en el mapa de las artes.

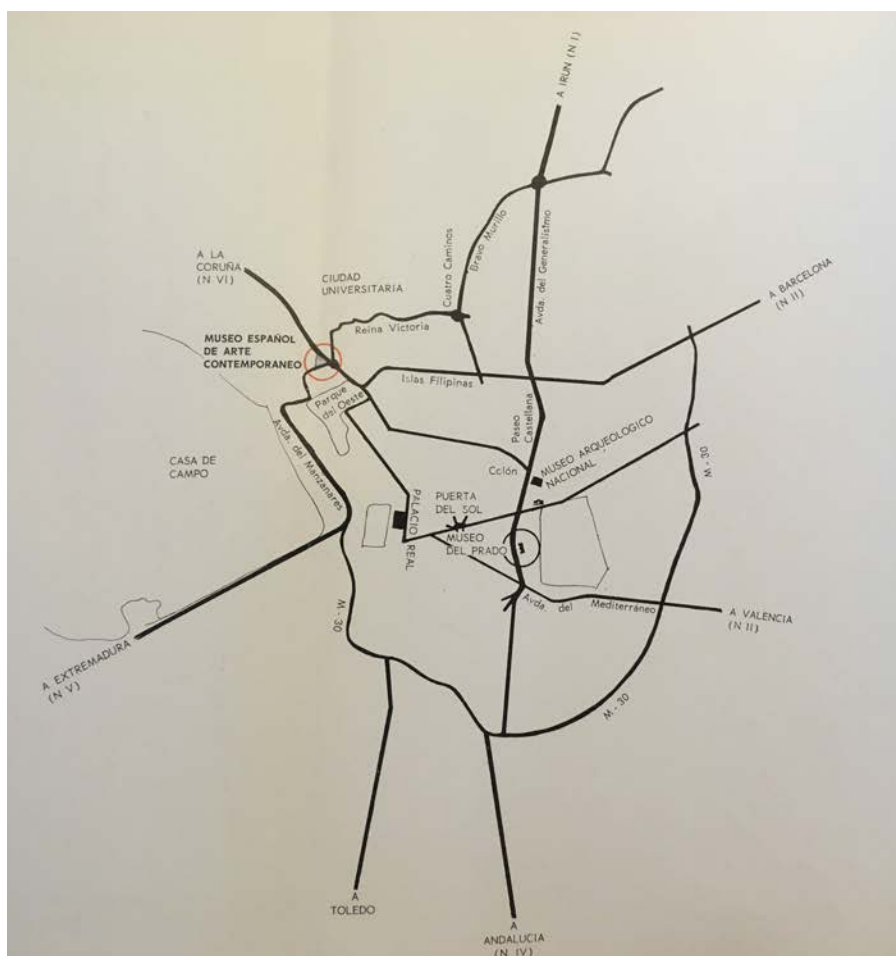


SIN TÍTULO, 1981
LEONILSON,
ACUARELA, GOUACHE Y LÁPIZ DE COLOR SOBRE PAPEL
22,5 X 31 CM



REGISTRO FOTOGRÁFICO DE VISTA DE UNA DE LAS
VENTANAS DE LA PRIMERA PLANTA DE LA CASA DO
BRASIL, MADRID, 2018
FOTOGRAFÍA: YUJI KAWASIMA

4.1.2. Museo Español de Arte Contemporáneo



MAPA PLEGABLE - MEAC

FUENTE: *MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO: GUÍA CATÁLOGO*, 1975

Algo escondido también estaba el Museo Español de Arte Contemporáneo - MEAC. Tal vez por eso resultara tan llamativo que en su guía oficial, publicada en 1975⁸² —el año de la inauguración de su sede construida *ad hoc* en la ciudad universitaria madrileña⁸³—, se haya incluido en la contracubierta un material inusual. En una hoja plegable, y con un simple y elegante diseño gráfico, se facilitaba un curioso mapa de acceso al recién estrenado museo.

No había nada de trivial en aquel impreso. Se podría decir que al tener indicadas las conexiones del edificio con otras ciudades y localidades españolas —tales como Barcelona, Valencia, Toledo, La Coruña, Irún y las comunidades autónomas de Andalucía y Extremadura—, se hacía gala de toda una demostración de intenciones. Inaugurado por Franco en julio de 1975, consistió en una interesada muestra del vínculo que supuestamente se restituía entre el régimen y

⁸² *Museo Español de Arte Contemporáneo: Guía Catálogo*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

⁸³ Proyectado por Jaime López de Asiáin y Ángel Díaz Domínguez, el edificio fue construido entre 1971 y 1973, recibiendo en 1969 el Premio Nacional de Arquitectura concedido por el Gobierno de España. Su inauguración tuvo lugar en 1975 como sede del Museo Español de Arte Contemporáneo-MEAC, bajo la dirección de Carlos Areán.

el arte contemporáneo; o como lo interpretó Calvo Serraller, el último episodio de “reserva o desconfianza ante el arte vanguardista por parte del régimen franquista⁸⁴.” Considerando las circunstancias bajo las que el museo fue creado, es impensable cualquier lectura de este mapa fuera de la lógica y los propósitos de las políticas culturales de aquél momento —aunque por aquellos años tanto el dictador como su gobierno ya daban muestras de agotamiento—. Por eso, más allá de una función de carácter práctico para sus visitantes, cuesta no interpretar el mapa como un discurso visual, en el que se insinúan las ambiciosas funciones de integración nacional del museo y, en última instancia, del afianzamiento de la capitalidad cultural de Madrid.

Pero además, llama la atención el extraño efecto causado por la explícita señalización gráfica, que utilizaba un círculo rojo para integrar el nuevo museo en lo que se entiende como el área central de la ciudad. Más que un gesto de precisión cartográfica, terminaba por delatar aquello que, en principio, se quería evitar: la impresión de que su emplazamiento está muy dislocado del circuito de las artes. Fuera del territorio artístico formado por el triángulo que dibujan el Museo del Prado, el Museo Arqueológico Nacional y el Palacio Real, su localización parece descubrir justamente sus fallidas intenciones: llega a ser un punto en el mapa, pero sin lograr romper el aislamiento cultural y la posición periférica de España frente al sistema artístico globalizado.

Como si estuviera perdido en su propia ciudad, ni siquiera su premiado proyecto arquitectónico⁸⁵ parecía suficiente para acallar las intensas y constantes críticas a las que fue sometido, incluso antes de su inauguración⁸⁶. Sea como fuere, aquél museo nacía “prematuramente viejo”, según María Dolores Jiménez Blanco⁸⁷. Lejos no solo del centro neurálgico de la ciudad, sino también de la propia idea de una nueva ciudad ansiada por los madrileños más avanzados. Un Madrid que para nada se sentía representado por aquella institución que, en palabras de Isaac Ait, “parecía encontrarse en un permanente estado de crisis”, ya sea por su deficiente colección o por su incapacidad para dialogar con los valores

⁸⁴ Francisco Calvo Serraller, “La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995” en *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Cuadernos ICO, 1996, p. 67.

⁸⁵ Espacio flexible, modular, multifuncional, privilegiando la circulación del público y la comunicación con el exterior, tal y como concluyeron los participantes del Congreso sobre arquitectura de Museo, México en noviembre de 1968.

⁸⁶ Una muestra de la incertidumbre que suscitó el edificio en la ciudad universitaria se puede verificar en la prensa especializada de la época, véase: “Se inaugura (al fin) el Museo de Arte Contemporáneo”, *Guadalimar*, Madrid, Año 1, nº 1, 20 de abril de 1975, pp. 4-6.

Es relevante observar que la institución arrastró durante todo el siglo XX una controvertida y compleja discusión sobre su ubicación. Fundada en 1894, bajo la denominación de Museo de Arte Moderno, abrió sus puertas cuatro años después, ocupando los bajos del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en el Paseo de Recoletos, donde compartía espacio con la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico. Hasta que se traslada definitivamente al edificio concebido por Jaime López de Asiáin y Ángel Díaz Domínguez en la ciudad universitaria en 1975, tras los exhaustivos intentos por definir la ubicación de su sede. A inicios de la década de los treinta, se hizo una primera reforma de las salas en el primer edificio, comandada por Luis Moya. En 1933, se eligió por concurso nacional el proyecto de Fernando García Mercadal para una nueva sede del museo, que nunca llegó a ser construida. En 1953, otra reforma se realizó los locales del museo, coordinada por José Luis Fernández del Amo. En 1968, Fernando Chueca Goitia no vio aprobada por la Dirección General de Bellas Artes su propuesta de acondicionamiento y ampliación del Palacio Velázquez del Parque del Retiro. Para más detalles sobre la historia “arquitectónica” del museo, véase: Jiménez Blanco, María Dolores, *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*, Tomo I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 609-647.

⁸⁷ Jiménez Blanco, María Dolores, *El coleccionismo del arte en España: Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2003, p. 80.

democráticos que asaltaron los debates y la vida pública en la segunda mitad de la década⁸⁸. Además, conocer la romántica descripción que hicieron los arquitectos López de Asiaín y Díaz Domínguez sobre el emplazamiento elegido para su construcción —“una zona donde la arboleda y el paisaje se hacen velazqueños⁸⁹”—, contribuye a ratificar la insalvable distancia entre lo “contemporáneo” promovido por la institución y las ansias de los madrileños por ser todo lo modernos, europeos e internacionales posibles.

De todos modos, la problemática de su localización no era una cuestión para nada desdeñable. En un sonado artículo para la revista estadounidense *Art in America*, Dan Cameron celebraba en 1985 el momento de euforia vivido en Madrid —“indiscutiblemente el escenario principal del mundo artístico de España⁹⁰”—. Pero desde su perspectiva extranjera, también se hizo eco de la precariedad del MEAC; institución que según él había sido incapaz de sostenerse artísticamente, en una situación agravada sobre todo por su ubicación a desmano en el campus universitario, apartada de las principales atracciones culturales de la ciudad. Esta era una impresión corroborada por importantes figuras del panorama nacional. La crítica y comisaria Rosa Olivares recuerda la difícil situación de aquél museo que, aunque “hacía cosas muy interesantes”, sufría con el público madrileño que era “muy vago” y no acudía a su programación porque “estaba lejos⁹¹.” La galerista Juana de Aizpuru señala la falta de presupuesto que destinaba el centro para adquisiciones, añadiendo que el MEAC “era una especie de ensayo de lo que podría ser considerado un Museo de Arte Contemporáneo⁹².” Estas deficiencias se verían a la larga solventadas mediante la creación del Centro de Arte Reina Sofía en 1986, en la céntrica zona de Atocha, hacia dónde se desviaría gran parte de los fondos del antiguo museo y se planificaría una política de compras más consistente. Mediante la que, tal y como observa Ait, se intentaría superar

⁸⁸ Pese a que el MEAC produjo exposiciones cruciales para entender la transición democrática, principalmente las centradas en la recuperación de artistas españoles como Picasso, Miró y Dalí, e internacionales como Monet y Cézanne, tanto su programa de exposiciones —que era más bien errático—, como su colección —insuficiente pese a las importantes adquisiciones realizadas con el fin de la dictadura—, no se ajustaban a las demandas que buscaban hacer de él un centro de nivel internacional. Situación solventada a partir de 1984 con la fundación del Centro de Arte Reina Sofía, que posteriormente recibiría los fondos del MEAC en 1988. Este contexto es descrito por Jiménez Blanco: “Lejos de contentar al sector artístico, este centro daría lugar a una sonada polémica y haría definitivamente palpable la inexistencia de una colección estatal de arte contemporáneo que pudiera reflejar al menos el arte español del siglo XX, a pesar del elevado número de piezas que almacenaba. Un ejemplo sintomático del peregrino criterio manejado, tanto en la escasez como en la abundancia, fue la adquisición indiscriminada de todas las obras participantes en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de 1972, algo así como una secuela de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Una frase atribuida al pintor Eusebio Sempere sentenció el estado de aquella colección: ‘Sobra y falta casi todo’.”, Jiménez Blanco, María Dolores, *Op. Cit.*, pp. 59-60. Para detalles sobre la crítica situación del MEAC y su relación con la gestación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, véase: Ait, Isaac, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1979-1994*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁸⁹ El texto de la memoria del proyecto de Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez, presentado al Concurso Nacional de Arquitectura de 1969, está recogido en Jiménez Blanco, María Dolores, *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*,..., pp. 624-625.

⁹⁰ Cameron, Dan, “Report from Spain” en *Art in America*, febrero de 1985, pp. 27. [La traducción es mía.]

⁹¹ Rosa Olivares en Primo de Rivera García-Lomas, Paloma, *Arco’ 82: Génesis de una feria*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Banco Santander, TF Editores, 2016, p. 141.

⁹² Juana de Aizpuru en *Ibid*, p. 100.

“el pasado de atraso y aislamiento, en este caso a través de la recuperación de una historia que el MEAC había sido incapaz de narrar, precisamente por las circunstancias políticas en las que fue creado⁹³.”

De igual manera, retirado en la Casa do Brasil, Leonilson tenía a escasos metros aquel museo ubicado en la Avenida Juan de Herrera, 2. Es muy probable que, tal y como recuerdan sus compañeros paulistas, estuvo en la retrospectiva a Picasso que tuvo lugar en el MEAC⁹⁴; exposición que formaba parte de las celebraciones del centenario del pintor malagueño y que, junto con la llegada del *Guernica*, tenía el declarado objetivo de situar a España en el circuito internacional. Por otro lado, eventos como éste integraban un ambicioso programa de relevantes exposiciones temporales llevado a cabo por el Ministerio de Cultura entre 1977 y 1989, como forma de solventar la crítica situación de sus fondos de arte moderno y contemporáneo y de sus respectivas instituciones⁹⁵.

A través de la privilegiada mirada fotográfica de otra de las queridas huéspedes de la Casa do Brasil, Ana Cavalcanti, podemos acceder a una de las visitas de nuestro grupo de estudiantes brasileños al denostado MEAC. Hija de Geraldo Cavalcanti, a quien el grupo había conocido en París, fue ella la que logró sortear el firme rechazo de Zerbini y Leonilson a documentar sus experiencias⁹⁶, utilizando la libertad propia de los que están solo de paso para romper con las reglas establecidas.

Al contrario que sus anfitriones, ella confió en la capacidad de producción de memoria que poseía la usual cámara de fotos que llevaba consigo todo turista⁹⁷, atesorando en imágenes aquel

“breve encuentro con ellos en Madrid. Estuve unos cuatro días allí, hospedada en el mismo sitio dónde vivían. Fueron mis guías y amigos durante mi corta estancia, paseamos mucho y me acuerdo de haber sacado estas fotografías. No tengo mucha información sobre la vida ni

⁹³ Ait, Isaac, *Op. Cit.*, p. 526. El artículo de Dan Cameron también comenta el traslado del museo y la recepción positiva que tuvo entre la comunidad artística: “El plan de trasladar la colección en 1986 al edificio del siglo XVIII construido con granito rosa y que pertenecía al Hospital de San Carlos (alrededor de diez minutos caminando desde el Prado) fue recibido con el caluroso aplauso de la comunidad artística cuando fue anunciado recientemente.”, Cameron, Dan, *Op. Cit.*, p. 27. [La traducción es mía.] Desde una perspectiva nacional, Jiménez Blanco afirma que el Museo Reina Sofía, “nacido en 1986 como centro de arte, celebró en sus primeros años importantes exposiciones de arte contemporáneo internacional y, convertido en 1988 en Museo Nacional, se convertiría en un instrumento central para la política de modernización cultural del país y para su deseada homologación internacional —términos clave en los textos del momento—”, Jiménez Blanco, María Dolores, *El coleccionismo del arte en España...*, pp. 80-81.

⁹⁴ La exposición *Picasso 1881-1973*, tuvo lugar en el MEAC entre noviembre y diciembre de 1981. Para recibir las 150 obras del pintor, el museo ordenó sus espacios interiores, permitiendo “la exhibición de la obra de Picasso con unas características de innovación que afectan, sobre todo, a la visibilidad y ambiente museístico. (...) El proyecto y montaje de las obras de adaptación ha corrido a cargo de los arquitectos Antonio Fernández Alba y J. Fullaondo, con la colaboración del pintor Rafael Canogar y la conservadora del Museo Español de Arte Contemporáneo, Ana Beristain”, “El Museo Español de Arte Contemporáneo ha sido transformado para recibir la exposición antológica del centenario de Picasso” en *El País*, 3 de noviembre de 1981.

⁹⁵ Cf. Ait, Isaac, *Op. Cit.*, pp. 35-54.

⁹⁶ Zerbini aclara en una conversación mantenida el 15 de marzo de 2013 que hoy día él también echa en falta fotografías de aquella época, pero recuerda que Leonilson y él eran contrarios a los registros fotográficos. “No tenía que ver con el embate entre foto vs. pintura. Creíamos solamente que todo debería ser guardado en la propia memoria. De ahí que de las fotos que existen ninguna fue tomada por nosotros. Las únicas son de la cámara de Ana.” [La traducción es mía]

⁹⁷ Para un análisis sobre la relación entre producción fotográfica y turismo, véase: Crawshaw, Carol y Urry, John, “Tourism and the Photographic Eye” en Rojek, Chris y Urry, John (ed.), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 176-195.

sobre los amigos de Zé [Leonilson] de aquella época, solo me acuerdo que fue muy amable y cariñoso conmigo. (...)»⁹⁸

Fue notable la intimidad entre Leonilson y su amiga. Dado a relaciones platónicas y a enamoramientos fugaces, Leonilson dejaría claro sus sentimientos por Ana Cavalcanti en una carta dirigida a Margot Crescenti y Sonia Figueiredo, en la que confesaba su atracción por aquella chica que conoció en la capital francesa, y que fue un flechazo “fulminante, pasión de las fuertes”⁹⁹. A su vez, Cavalcanti admite haber sido consciente del enamoramiento de Leonilson, y de estar “muy halagada por su atención”¹⁰⁰.



LUIZ ZEBINI Y LEONILSON DELANTE DE *PERSONAJES* (1969),
DE RAMÓN LAPAYESE DEL RÍO, EN EL JARDÍN EXTERNO DEL
MEAC, 1981

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE ANA CAVALCANTI

Aunque estos registros fotográficos nacieron en un contexto afectivo, al final acaban operando también como involuntarios documentos históricos, capaces de ofrecer importantes pistas sobre algunos de los hábitos culturales del artista en Madrid. Cada una de estas imágenes se configuran como capturas de una experiencia que a menudo se resiste a ser contada. Y ante todo, del encuentro de un joven que, buscando la modernidad fuera de su país, se topaba más bien con un arte local que no le terminaba de convencer¹⁰¹. Ante una colección en la que predominaba la producción nacional¹⁰², carente de nombres y valores contemporáneos de

⁹⁸ Extraído de intercambio de correos electrónicos con Ana Cavalcanti, entre los días 19 y 22 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

⁹⁹ Correspondencia de Leonilson, sin fechar, enviada a Margot Crescenti y Sônia Figueiredo, conservada en el archivo personal de Crescenti. Leonilson envió junto a esta carta la página del catálogo de la exposición *Viva Arte Brasileira*, incluida en el punto 4.1 de este capítulo, en la que además de utilizar una fotografía de él mismo y Zerbini tomada por Cavalcanti, incluye un poema de tono amoroso dedicado expresamente a “Ana”.

¹⁰⁰ Declaración extraída de un intercambio de correos electrónicos con Ana Cavalcanti el 23 de junio de 2016. [La traducción es mía.]

¹⁰¹ Leonilson comenta que no le interesaba lo más mínimo por el arte español moderno y contemporáneo que vio en Madrid durante su estancia en 1981, véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 222.

¹⁰² Detalla Carlos Arean, el director del museo en la fecha del traslado a su nueva sede, que “el arte español del siglo XX se halla, en líneas generales, bien representado en nuestro Museo Español de Arte Contemporáneo. De las tres mil y pico obras que constituyen sus fondos, más del noventa por ciento han sido realizadas por artistas españoles.”; véase: “Se inaugura (al fin) el Museo de Arte Contemporáneo” en *Guadalimar*, Madrid, Año 1, nº 1, 20 de abril de 1975, pp. 4-6.

nivel internacional —al menos si se compara con el MAC-USP que Leonilson tanto visitaba en São Paulo—, Leonilson y Zerbini son retratados por el objetivo de Cavalcanti mientras pasean entre las esculturas dispuestas por el externo jardín del MEAC.

En estas instantáneas, Zerbini y Leonilson se dejan capturar mirando la obra *Personajes* (1969) de Ramón Lapayese del Río, con el proyecto paisajístico del área externa del museo como telón de fondo. En otro registro, realizado bajo la sombra de la planta libre del edificio, sonríen a la cámara mientras parecen jugar con *Crisálida suspendida* (1975), de José Luis Alonso Coomonte¹⁰³.



LUIZ ZERBINI Y LEONILSON DELANTE DE *CRISÁLIDA SUSPENDIDA* (1975), DE JOSÉ LUIS ALONSO COOMONTE, EN EL JARDÍN EXTERNO DEL MEAC, 1981
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE ANA CAVALCANTI

Mirando las fotografías se puede inferir que más que interesarse por el valor artístico de las obras, los amigos las rodeaban casi como si de atracciones turísticas se tratasen. Sin duda fotogénicas, las esculturas parecen ser en las fotografías una suerte de juguetes enormes o de monumentos vacíos de sentido. Concentrada en los aspectos lúdicos y con una mirada más distraída, la fotógrafa —ella misma una turista de paso en Madrid—, dejaba patente al fotografiarlas que, junto con los retratados, aquel trío encontraba en el MEAC puras experiencias de ocio. Y que a través de sus miradas distraídas de extranjeros, quizá no se enterasen de que, desde el punto de vista institucional, aquél espacio era más bien un lugar de desolación. Porque

¹⁰³ *Personajes* de Lapayese del Río es una escultura en bronce y hierro adquirida por el MEAC en 1970, procedente del Concurso Nacional de Artes Plásticas, propiedad ahora del Museo Nacional Reina Sofía y depositada en el Museo de Esculturas de Leganés. Para más informaciones, véase: *Museo Español de Arte Contemporáneo: Guía Catálogo*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 154; Jiménez Blanco, María Dolores, *Aportaciones a la historia de los fondos...*, Tomo II, p. 992 y *Museo de Esculturas de Leganés*, <http://www.leganes.org/MuseoEsculturas/colecciones2770.html?id=67>. *Crisálida Suspendida* de Alonso Coomonte es una pieza de hierro forjado que pasa a formar parte de los fondos del MEAC en 1976, mediante una donación de la Comisaría de Exposiciones. Actualmente es propiedad del Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, y en depósito desde el año 2000 en el Museo de Esculturas de Leganés: véase: Jiménez Blanco, María Dolores, *Op. Cit.*, p. 1011 y *Museo de Esculturas de Leganés*, <http://www.leganes.org/MuseoEsculturas/colecciones681a.html?id=1>.

entretenidos y sin responsabilidades con el contexto —privilegios de turista—, tal vez no reparasen en algo tan simbólico como que, mientras para ellos todo era motivo de risas, el techo de aquella planta libre se caía a pedazos, tal y como se hacía eco la prensa en aquel entonces¹⁰⁴.



Hasta la prensa diaria se ha hecho eco de los efectos del abandono y del deterioro a que está sometido el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Esta es una de las muchas fotos que se pueden tomar sobre el tema. (Foto T. Naranjo.)

FUENTE: *GUADALIMAR*, AÑO VI, N° 5, 1981, P. 41

¹⁰⁴ Cf. *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, n° 56, enero de 1981, p. 64. Otros problemas registrados por esta misma publicación se referían a la calamitosa condición museográfica del MEAC. Errores en el enmarcado de obras, restauraciones mal hechas y suciedad en las salas y sobre obras son algunos de los problemas señalados en "La marca del MEAC" en *Buades: periódico de arte*, madrid, mayo junio 1984, n° 1, segunda época, p. 24.

4.1.3. Fundación Juan March



EL VIENTO DE BALOS I (1977)
MARTÍN CHIRINO
JARDÍN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH, MADRID, 1981
FUENTE: ARCHIVO PERSONAL DE ANA CAVALCANTI

En uno de los negativos de aquél carrete gastado en compañía de sus nuevos amigos en Madrid, Ana Cavalcanti obtenía un registro mucho más extraño que los demás: una obra de arte era la protagonista central de toda la imagen. Continuando su paseo por la ciudad hasta la Fundación Juan March¹⁰⁵, el grupo se había sentido atraído por una escultura de la serie “Vientos” del canario Martín Chirino. Instalada en el jardín de la sede situada el barrio de Salamanca, la pieza *El viento de Balos I* (1977)¹⁰⁶, fue la única del recorrido objeto de una mirada específica, atenta exclusivamente a su materialidad como trabajo artístico.

Excluida del encuadre la presencia desenfadada de Zerbini y Leonilson, el entorno aparecía como un fondo difuminado para el volumen rojizo hecho de hierro corten. Ocupando el centro de la imagen, su forma en espiral acapara toda la atención. Aunque el bucle se frena por los ángulos inclinados de la escultura, provocando un itinerario visual algo inconstante, el volumen produce una sólida impresión fotográfica. Primero debido al equilibrado y preciso encuadre, pero también al adivinarse su sujeción sobre una base fija —en este caso, una peana vertical producida en piedra volcánica—. Sin embargo, al igual que otras esculturas que encontraron en aquel paseo por Madrid, ésta tampoco les cautivó por su importancia histórica o su valor artístico —sino por el efecto hipnótico de sus formas—.

¹⁰⁵ Para un análisis histórico de la trayectoria de la fundación, véase: Sánchez Ron, José Manuel, *Cincuenta años de cultura e investigación en España: La Fundación Juan March (1955-2005)*, Barcelona, Crítica, 2005.

¹⁰⁶ Martín Chirino. *Esculturas. Catálogo razonado* (cat.), Madrid, Fundación Azcona y Museo Reina Sofía, 2006, p. 278.

Razones pocos ortodoxas o elevadas justificaron la decisión de documentarla, aclara la propia fotógrafa *amateur*. En un dato que corrobora el desconocimiento o desinterés de Leonilson por la producción artística española, Cavalcanti comenta que el registro fotográfico estuvo motivado por la semejanza de aquella pieza con un recurrente motivo gráfico en los dibujos de Leonilson¹⁰⁷. Es decir, más que sobre Chirino, la fotografía trataba sobre su amigo.

En efecto, la espiral ya era una constante en la producción del joven. No sería una mera coincidencia que, en una de las obras compradas con anterioridad por su padre (Geraldo Cavalcanti), la responsable de aquel “*clic*” pudiese localizar este mismo símbolo hecho con lápiz sobre un fondo azul, próximo al margen inferior del papel, dónde se puede identificar la firma de su autor: “Leonilson”¹⁰⁸. Lo cierto es que la espiral se consolidaría como un icono frecuente a lo largo de toda su producción. Ya sea en su práctica pictórica —que manifestaba, según Lagnado, una flagrante similitud con los grafismos llenos de volutas del también jovencísimo Keith Haring —¹⁰⁹; o en su gran empresa escultórica *Por você não ter uma situação estável* (1985), concebida para la 18ª Bienal de São Paulo, y formada por una gran espiral producida en hierro, dispuesta en el suelo junto a una columna, un piano de madera pequeño y un atril para partituras¹¹⁰. Se podría especular acerca de las razones para este reiterado uso de la espiral durante toda su carrera; pero nada más evocador que relacionarlo con la naturaleza transformadora que buscaba el artista en sus viajes. Con su devoción por la aventura, Leonilson rechazaba la previsibilidad de las formas, tanto las del dibujo como las de viajar. Actitud que se acerca a la consideración propuesta por MacCannell:

“La estructura espacio-tiempo de una excursión es un círculo, no una espiral. La excursión no acaba automáticamente en nuevas ideas. Empieza y termina en casa¹¹¹.”

¹⁰⁷ Ana Cavalcanti indica en un correo electrónico enviado el 19 de marzo de 2013 que sacó una fotografía de “una escultura que se parecía con el motivo de los dibujos de uno de ellos [Zerbini o Leonilson]”. [La traducción es mía.]

¹⁰⁸ También en la página del catálogo auto-editado para la exposición *Viva Arte Brasileira* (presente en el punto 4.1.), Leonilson dibuja tres espirales al lado de su breve curriculum y del citado poema dedicado a Ana Cavalcanti, a quien también envió una fotocopia de todo este material. Señala Cavalcanti, en un correo electrónico del 23 de junio de 2016: “Él me envió una fotocopia del poema con la fotografía al lado. Todavía la tengo guardada en un álbum de recuerdos antiguos.” [La traducción es mía]

¹⁰⁹ “De Keith Haring, Leonilson retoma, entre otros recursos gráficos, los círculos en espiral y el símbolo del infinito”, Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 31. Lagnado, además, señala las “coincidencias” impresionantes entre el trazo de Leonilson y los trabajos de Haring en la publicación Haring, Keith, *Eight Ball*, Kyoto, ArtRandom, 1989, véase: *Ibid.*, nota al pie nº 8, p. 72. Dicha publicación fue encontrada en la biblioteca personal del artista.

¹¹⁰ *Por você não ter uma situação estável* (1985), hierro, madera, piano de madera, soporte para partitura, 140 x 200 x 150 cm.

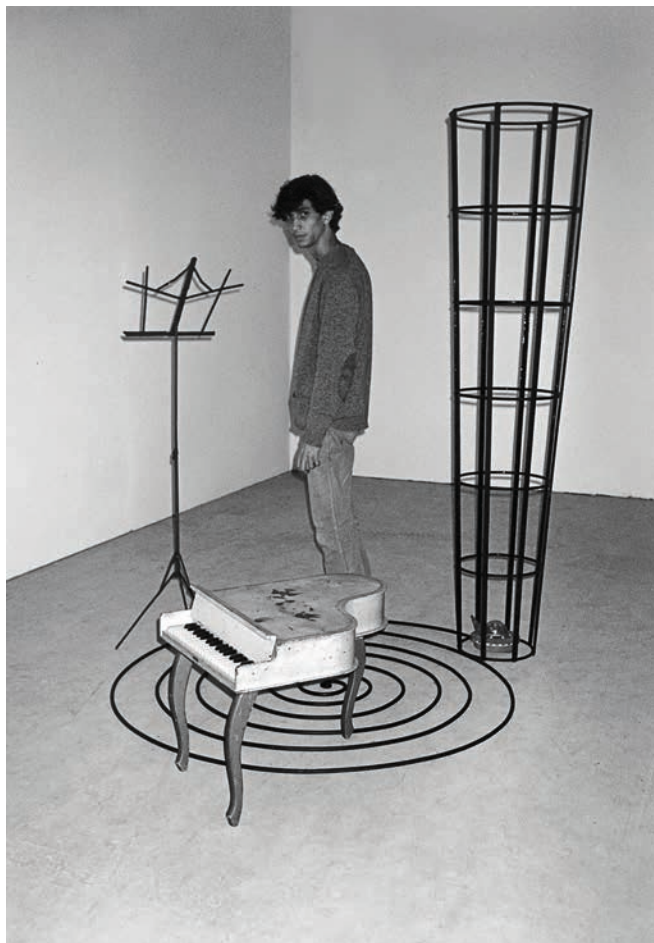
¹¹¹ MacCannell, Dean, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2011, p. 63. [La traducción es mía.]



SIN TÍTULO, C. 1981
LEONILSON
ACUARELA Y LÁPIZ DE COLOR SOBRE PAPEL
23 X 30 CM
FOTOGRAFÍA: VICENTE DE MELLO / © PROJETO LEONILSON



PÁGINA DE *EIGHT BALL*, 1989
KEITH HARING
FUENTE: BIBLIOTECA PERSONAL / PROJETO LEONILSON



LEONILSON EN EL MONTAJE DE LA INSTALACIÓN *POR VOCÊ
NÃO TER UMA SITUAÇÃO ESTÁVEL*
18ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1985.
FOTOGRAFÍA: EDUARDO BRANDÃO / © PROJETO LEONILSON

Sea como fuere, la decisión de mostrar la Fundación Juan March a Ana Cavalcanti poco tenía que ver con su colección de arte español¹¹². Más bien se justificaba en el destacado interés de Leonilson por oferta de exposiciones de artistas extranjeros, tan frecuentes durante los primeros años de los ochenta en Madrid. De ahí que no hubiera nada casual en desplazarse de la Ciudad Universitaria hasta esta institución ubicada en la Calle de Castelló, 77.

En esta coyuntura cultural, instituciones como la Fundación Juan March jugaron un papel decisivo en la consolidación del tejido cultural madrileño. Es preciso recordar que el público local interesado en el arte moderno había estado durante mucho tiempo desatendido por las iniciativas estatales: la presencia de los contemporáneos en los fondos del MEAC era insuficiente, y su sucesor, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, hasta 1992 no presentaría su colección¹¹³. En este contexto, definido por Rosa Olivares como “tierra baldía¹¹⁴”, las iniciativas de colecciones y salas de exposición ligadas a entidades privadas significaron una efectiva actualización de la oferta artística. Tal y como apunta Jimenez Blanco, la Fundación Juan March ejerció un papel fundamental, en particular a partir de 1957, cuando inició su programa de becas para artistas. Este programa, asociado a un plan de adquisiciones, resultó en una consistente colección de arte contemporáneo nacional, a la que se integró la donación de la Colección Zóbel y la adquisición de la colección de arte contemporáneo español de Amos Cahan, en los años ochenta. Pero, sobretudo, fue su sistemático programa de exposiciones, enfocado en artistas y movimientos internacionales claves del siglo XX, lo que removi6 el escenario cultural de Madrid, ejerciendo un indiscutible impacto en toda una generación¹¹⁵. Con la inauguración de su sede madrileña en 1975 —coincidiendo en fecha con la del MEAC—, enseguida sus exposiciones cobraron en sólido protagonismo. Aficionados y profesionales se desplazaban hasta sus salas, que recibían ambiciosas propuestas expositivas en aquél “singular edificio cuadrado, de esquinas redondas y fachadas de mármol, obra de José Luis Picardo, que pasaría a ser el logotipo de la Fundación¹¹⁶.” Entre aquellos visitantes, Leonilson, sediento por suplir con exposiciones todo aquello que declaraba no tener en São Paulo, se sumaría al más de un millón de visitas contabilizadas durante la primera década del centro, que se instituyó como una “ventana abierta a esa tradición moderna de la que tanto se habla¹¹⁷.”

¹¹² Una pieza de la serie “Vientos” — *El Viento 14 Cuenca* (1963), pudo haber sido conocida por Leonilson en su más que probable visita a la sede del Museo de Arte Abstracto en Cuenca, gestionado por la Fundación Juan March; véase: *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado* (cat.)..., pp. 132-133.

¹¹³ Para verificar la selección de obras y el proyecto museológico que sustenta la primera exposición permanente del nuevo museo, véase: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

¹¹⁴ “España en 1982 era una tierra baldía, no había museos contemporáneos y eran pocas las galerías.”, Rosa Olivares en Primo de Rivera, Paloma, *Op. Cit.*, p. 141.

¹¹⁵ Cf. Jimenez Blanco, María Dolores, *Op. Cit.*, pp. 76-77. La lista de los nombres de los artistas presentados en exposiciones individuales es realmente asombrosa; de 1976 a 1981 —año en el que Leonilson conoce la fundación—, en su sede en Madrid se habían realizado muestras del legado de la Bauhaus y de figuras tan centrales como Giacometti, Chagall, Dubuffet, Picasso, De Kooning, Kandinsky, Bacon, Braque, Matisse y Motherwell.

¹¹⁶ Barrio Maestre, María Luisa, “Las exposiciones en la Fundación Juan March: Medio Siglo de Arte” en Iglesias Gil, José Manuel (ed.), *Cursos sobre el patrimonio histórico 10: Actas del XVI Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio de 2005)*, Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Reinosa, 2005, pp. 284.

¹¹⁷ Fernandez Cid, Miguel, “Diez años de fundación : Las exposiciones” en *Buades*, Madrid, Junio 1985, nº 4, Segunda Época, p. 13.

4.1.3.1. Paul Klee

Para ahondar en la relación de Leonilson con la fundación, es importante mencionar que, en 1981, se presentaron memorables apuestas comisariales. La primera, *Minimal Art*, pretendió acercar esta corriente artística a los visitantes, reuniendo obras de sus más señalados representantes como Andre, Flavin, Judd, Lewitt, Mangold, Morris y Ryman¹¹⁸. Otro proyecto temático fue *Medio Siglo de Escultura*, que reunió obras de Rodin, Calder, Bill, Picasso, Miró y Brancusi, entre otros¹¹⁹. Esta selección, de una inaudita envergadura para España, fue definida por el crítico Calvo Serraller como “un gigantesco manual de arte”, al tiempo que remarcaba la incontestable fuerza institucional de la fundación, ya que con esta muestra era evidente que se había ganado “la confianza de los grandes museos e instituciones internacionales¹²⁰.” Otra colaboración internacional de aquél año, en este caso con la Secretaria de Estado de Cultura de Portugal, fue *Fernando Pessoa: El eterno viajero*, exposición dedicada al afamado poeta lisboeta¹²¹. Aunque es posible localizar en la biblioteca personal de Leonilson su claro interés por el legado minimalista y por la poesía de Pessoa¹²², y pese al gran éxito popular y positiva difusión mediática de las muestras de este centro, no se puede afirmar con toda seguridad que Leonilson haya acudido a alguna de estas exposiciones señaladas.

Con todo, lo que sí se presenta como un dato inequívoco es su asistencia a Klee: *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*, que tuvo lugar desde el 17 de marzo al 10 de mayo de 1981. Antes de que Cavalcanti y sus amigos fotografiasen la pieza de Chirino¹²³, Leonilson ya había estado allí, admirando las obras de uno de sus artistas predilectos. Su fascinación por Klee venía de largo y, en efecto, había sido un punto en común que precipitó su amistad con Zerbini. Éste recuerda con frecuencia la irrupción accidental, pero decisiva, del artista suizo-alemán en sus vidas:

“Conocí a Leonilson el primer día de clase en la facultad (...) El profesor nos preguntó: ‘¿Quién conoce a Paul Klee?’ Solamente él y yo levantamos la mano. Nos hicimos amigos (...)”¹²⁴

¹¹⁸ *Minimal Art* tuvo lugar entre los días 26 de enero y 8 de marzo de 1981, véase: *Minimal Art* (cat.), Madrid, Fundación Juan March, 1981.

¹¹⁹ *Medio Siglo de Escultura* tuvo lugar entre el 30 de octubre y el 23 de diciembre de 1981, véase: *Medio siglo de escultura (1900-1945)* (cat), Madrid, Fundación Juan March, 1981.

¹²⁰ Calvo Serraller, Francisco Calvo, “Expuestas en Madrid las obras más representativas de la escultura moderna” en *El País*, 30 de octubre de 1981, https://elpais.com/diario/1981/10/30/cultura/373244406_850215.html

¹²¹ *Fernando Pessoa: El eterno viajero* tuvo lugar durante el mes de junio de 1981, véase: *Fernando Pessoa: El eterno viajero* (cat.), Lisboa, Secretaria de Estado de Cultura de Portugal, 1981.

¹²² De los minimalistas citados, se pudieron localizar los siguientes catálogos: Haskell, Barbara, *Donald Judd*, Nueva York/Londres, Whitney Museum of American Art/ WW Norton & Company, 1988; *Robert Ryman* (cat.), Nueva York, Dia Art Foundation, 1988; *Robert Ryman* (cat.), Paris, Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1981. Las publicaciones de Pessoa encontradas fueron: Pessoa, Fernando, *O Eu profundo e os outros eus*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980 y Pessoa, Fernando, *Novas poesias inéditas*, Lisboa, Ática, 1979.

¹²³ Si tenemos en cuenta que la llegada de Leonilson a Madrid fue en “febrero o marzo” —tal y como se lo contó a Lisette Lagnado—, y que su viaje a París —dónde conocería a Ana Cavalcanti—, ocurrió con posterioridad a su exposición individual en junio en la Casa do Brasil, se puede concluir que la visita a la Fundación Juan March acompañado por Cavalcanti ocurrió desoyes de ver la exposición de Klee; véase: Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 106.

¹²⁴ Zerbini en Luna, Filipe, “Janela para dentro” en *Revista FAAP*, São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 23 de junio de 2016, <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/> [La traducción es mía.] También cuenta la anécdota en “Acredito nesse tempo o que é fora”, *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, p. 7, <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/3162/2510>.

En efecto, Leonilson confirmó a Pedrosa que “en mayo de 1981” había visto aquella “exposición enorme de Paul Klee en Madrid¹²⁵.” Habían pasado exactamente diez años —la entrevista se realizó en 1991—, y a diferencia de otros referentes artísticos que se comprobaron más pasajeros, Leonilson dejaba muy claro que conservaba a Klee dentro de su grupo de “intocables”. Incluso asumía que volvía con cierta frecuencia a hojear el catálogo de aquella muestra madrileña, en busca de estímulos para su creación¹²⁶:

“Hoy estuve leyendo el libro de Paul Klee... me puse como un loco intentando trabajar, quería hacer alguna cosa y no hice nada. Pero creo que pronto haré algo. [Klee] mueve cosas que están dentro de mi cabeza, ¿sabes?¹²⁷”

No exageraba Leonilson cuando se refería a una “exposición enorme”. Con una selección de 202 piezas nunca antes expuestas en Madrid¹²⁸, la muestra organizada en colaboración con el director de la Fundación Paul Klee y conservador del Kunstmuseum de Berna, Jürgen Glaesemer, no defraudó ninguna expectativa y fue un éxito de público. Algo que ya daban como seguro los propios organizadores, pues como ratificaba el propio Glaesemer, el arte de Klee

“es admirado por gentes de las naciones y contextos más diversos, y los museos que organizan exposiciones con su obra (...) tienen garantizado el lleno¹²⁹.”

¹²⁵ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221. [La traducción es mía.]

¹²⁶ En su biblioteca personal, se pudo encontrar un ejemplar de *Klee: Óleos, acuarelas, dibujos y grabados* (cat.) Madrid, Fundación Juan March, 1981.

¹²⁷ Leonilson en Pedrosa, *Op. Cit.*, p. 243. [La traducción es mía.]

¹²⁸ Anteriormente, Luis González Robles organizó una primera exposición individual de Klee, con los fondos de la Colección Nordrhein Westfalen Düsseldorf, que tuvo lugar de marzo a abril de 1972 en el Palacio de la Virreina en Barcelona y de mayo a junio de 1972 en el Museo Español de Arte Contemporáneo; véase: *Klee 1879-1940 : Colección Nordrhein Westfalen Dusseldorf* (cat.), Madrid : Comisaría General de Exposiciones, 1972. Tal y como observó Calvo Serraller, ninguna de las 61 piezas seleccionadas por González Robles volvieron a presentarse en la exposición de la Fundación Juan March: “Ya hace nueve años, mediante una inteligente gestión de Luis González Robles, se pudieron contemplar en Barcelona y en Madrid las obras de Klee de la colección Nordrhein Westfalen, de Düsseldorf, pero, sin desmerecer un ápice de su valor, que en todo caso aumenta al situarla en aquellas fechas —téngase en cuenta que la que fue inaugurada ayer exhibe casi cuatro veces más obras del pintor suizo—. Por otra parte, ya que hemos relacionado ambas muestras, parece oportuno destacar que se ha tenido el buen criterio de procurar que la presente exposición no repitiera ninguna obra de la anterior, con lo que nos encontramos ante el hecho excepcional de haber podido contemplar directamente en nuestro propio país, y en menos de diez años, una buena parte de lato [sic] a Picasso y Matisse, es uno de los tres pintores más importantes del siglo.” Calvo Serraller, Francisco, “El acontecimiento artístico de la temporada”, *El País*, 18 de marzo de 1981, https://elpais.com/diario/1981/03/18/cultura/353718017_850215.html

¹²⁹ “Glaesemer: ‘Klee nunca provocó la ruptura con la realidad objetiva’” en *ABC*, Cultura y Sociedad, 18 de marzo de 1981, p. 45. El audio de la conferencia inaugural, ocurrida el 17 de marzo de 1981, proferida por Glaesemer, con presentación de José Luis Yuste está disponible en <https://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?p1=21361&l=1>



EXPOSICIÓN PAUL KLEE, FUNDACIÓN JUAN MARCH, MADRID,
1981
FUENTE: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA FUNDACIÓN
JUAN MARCH

Pero no solo fue recibida con gran excitación por parte de los visitantes, sino que también obtuvo una amplia cobertura de los medios¹³⁰, tal y como venía siendo común en los eventos organizados por la Juan March. Sin embargo, es además destacable que la recepción crítica en este caso resultase especialmente positiva. En uno de los dos textos relacionados con la exposición que publicó Calvo Serraller en *El País*, la calificaba, por su excelencia museográfica y trascendencia cultural, como “el acontecimiento artístico de la temporada¹³¹”. Y asimismo, subrayaba que

“[d]esde un punto de vista técnico, quizá haya realizado la Fundación otras exposiciones de gestión o montaje más difíciles, pero creo que ninguna como esta de Klee que fuera tan completa, rotunda y relevante¹³².”

En lo tocante a la estrategia expositiva, sus organizadores decidieron conceder total protagonismo a la voluminosa selección de obras. La larga secuencia, formada por las obras dispuestas consecutivamente, evidenciaba por un lado las dimensiones reducidas tan características de la producción de Klee: “—¡[C]uánto tienen que aprender aquí los heraldos huecos del gran formato!—¹³³”, provocaba Calvo Serraller. Y por otro, el montaje privilegiaba una disposición cronológica. Lógica discursiva interrumpida solo por la separación de dos grupos técnicos diferentes: “Oleos y acuarelas”, y “Dibujos y grabados”¹³⁴. En este amplio recorrido, el público podía testimoniar las diferentes fases y peculiaridades de la prolífica carrera de aquel artista que, ocupaba una posición tan rara en la tradición moderna¹³⁵.

Así, gozando de esta privilegiada experiencia de primera mano¹³⁶, es muy probable que Leonilson encontró en Klee lo que tanto deseaba para sí mismo y para su arte. Aquello que González Robles ya anticipaba en la pionera retrospectiva que organizó en España en 1972, cuando constataba que Klee frustraba cualquier intento de delimitarlo en

¹³⁰ Además de la prensa citada a lo largo de este apartado, la cobertura mediática puede verifiqué en “Oleos, acuarela, dibujos y grabados de Paul Klee en la Fundación March”, *ABC*, 01 de marzo de 1981, p. 17; Campoy, A. M., “El mundo incomparable de Paul Klee” en *ABC*, 22 de marzo de 1981, pp. 6-7; Jiménez, Salvador, “El universo de Klee y su parábola mágica” en *ABC*, 28 de marzo de 1981, pp. 54-55; “Paul Klee, máximo representante de la abstracción pura”, *ABC*, 17 de marzo de 1981, p. 33; “El hijo de Paul Klee asistió en Madrid a la inauguración de una exposición de 202 obras del pintor suizo”, *El País*, 18 de marzo de 1981, https://elpais.com/diario/1981/03/18/cultura/353718008_850215.html. Destaco la publicación de un ensayo de Jean Louis Schefer sobre Klee y del texto incluido en el catálogo de la exposición de la Fundación Juan March, “Confesión creadora”, escrito por el propio artista, *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, n° 58, noviembre de 1981, pp. 27-34.

¹³¹ El crítico subraya que “quizá sea, con la de Picasso, la muestra artística más impresionante organizada por la Fundación Juan March, que ya es como decir que se trata de una de las mejores vistas en nuestro país.”, Calvo Serraller, Francisco, *Op. Cit.* El segundo artículo de su autoría, publicado en el mismo diario, consistió en una presentación de la trayectoria personal y profesional de Klee, en la que hace visible algunas sugerentes relaciones del artista con la cultura española; véase: Calvo Serraller, Francisco Calvo, “Paul Klee: “Mi pensamiento va hacia España donde crecen los Goyas”, *El País*, 15 de marzo de 1981, https://elpais.com/diario/1981/03/15/cultura/353458812_850215.html

¹³² Calvo Serraller, Francisco, “El acontecimiento artístico ...”, *El País*, 18 de marzo de 1981, https://elpais.com/diario/1981/03/18/cultura/353718017_850215.html

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ El catálogo oficial de la muestra refleja en su maquetación este orden cronológico estructurado en dos grupos diferentes.

¹³⁵ “En el recorrido de la exposición nos encontramos, por consiguiente, con testimonios representativos de su estudio del expresionismo y abstracción alemanes, del orfismo, del descubrimiento norteafricano del color y la luz, del paso por la Bauhaus, del misticismo de sus últimos años...”, Calvo Serraller, Francisco, “El acontecimiento artístico ...”

¹³⁶ De los fondos del MAC-USP, Leonilson podía haber visto la litografía sobre papel *Santo de la luz interior* (1921); del MASP, la reproducción de serigrafía *Circo ambulante (sin fecha)*. Pese a la escasez de obras de Klee en las colecciones públicas de São Paulo y a que su única gran exposición ocurrió en 1953, en una sala especial de la 2ª edición de la Bienal de São Paulo —cuando todavía Leonilson no había nacido—, el artista, además del catálogo correspondiente a la exposición de Klee en la Fundación Juan March, contaba entre las obras de su biblioteca personal con una publicación en la que se incluían reproducciones de obras de Klee, véase: Meyer, Franz (texto), *Museu de Arte de Basilea*, Buenos Aires/Madrid/México, Codex, 1967.

“compartimientos estancos de los tratadistas de arte: ¿es un surrealista?, ¿es un abstracto?, ¿es un expresionista?, etc.; toda etiqueta falla ante la obra de Klee, llena de melancolía, de sensibilidad, de gracia y de una singular armonía¹³⁷.”

Algo que Mario Pedrosa, tras contemplar dos acuarelas de Klee en el Salón del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro en 1953, también destacaría:

“[L]a localización de Klee en el panorama de la pintura es difícilísima. Klee huye de las clasificaciones, pues con su grafismos, su humor, su penetración en la vida más profunda de la naturaleza, sus colores entre pálidos y fosforescentes, sus planos dinámicos en el espacio, su inspiración inmersa en la fantasía invade todos los terrenos, esparciéndose por los grupos y movimientos adyacentes¹³⁸.”

Consciente de lo restrictivas y artificiosas que a veces pueden llegar a ser las filiaciones, aún así puede resultar provechoso observar algunos cruzamientos entre ambos trabajos. En primer lugar, porque nos puede ayudar a calibrar la importancia de una exposición como la de Klee en la Fundación Juan March para la trayectoria creativa de Leonilson, y también el carácter fundamental de Madrid como un centro crucial para su formación. Pero además, permitirá revisar la participación de la capital española en dicha formación no solo como un contexto de iniciación, sino como lugar de efectiva consolidación de los conocimientos, deseos y valores que Leonilson ya traía consigo en su bagaje paulistano —aunque esto contradiga incluso algunas declaraciones del propio artista, cuando se propone analizar las diferentes fases de su carrera más bien en términos de sucesivas rupturas—. Y por último, esta comparativa entre ambas producciones posibilita también el examen de aspectos plásticos decisivos observados por Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Indagando en la singularidad de la obra del brasileño, este historiador recuerda el carácter “citacionista” de su práctica pictórica, repleta de signos apropiados de la tradición, tan en boga en el circuito internacional a inicios de los ochenta entre los transvanguardistas italianos y los nuevos figurativos en Alemania, y que tanta atención obtuvo en España y Brasil. A propósito del debate sobre el homogéneo escenario del llamado “retorno a la pintura”, Riccioppo Freitas se pregunta: ¿no sería su diálogo con Klee una forma de verificar la manera tan propia con la que Leonilson respondía a la tradición pictórica¹³⁹?

Así, aunque la intención no sea establecer una comparativa formal entre ambos artistas, no se pueden obviar los evidentes rastros de Klee en Leonilson, principalmente en la obra del

¹³⁷ Luis González Robles en *Klee 1879-1940 : Colección Nordrhein Westfalen Dusseldorf* (cat.), Madrid, Comisaría General de Exposiciones, 1972, p. 7.

¹³⁸ Pedrosa, Mario, “Klee, o ponto de partida” en Arantes, Otilia (org.), *Modernidade cá e lá*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 189. [La traducción es mía.] El original de este texto fue publicado en *Tribuna da Imprensa*, 31 de enero de 1953. A finales de este mismo año, la obra de Klee fue la protagonista de la Sala Especial organizada por la representación alemana en la mítica segunda edición de la Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo; véase: *2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (cat.), São Paulo, Museo de Arte Moderna de São Paulo, 1953, pp. 55-62.

¹³⁹ Cf. Riccioppo Freitas, Carlos Eduardo, *Leonilson 1980-1990*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010, p. 13.

período específico aquí estudiado. Pues, como observan diferentes voces críticas a partir de las primeras apariciones de Leonilson en el circuito profesional brasileño, son muchos los puntos en común observados. Por ejemplo, Lagnado apuntaba que

“es preciso considerar que el público casi desconoce su importante producción de dibujos, en la que la influencia de Klee es sensible: el lirismo de una poesía delicada impregna el trazo “infantil” de las acuarelas en color de formatos muy reducidos¹⁴⁰.”

O incluso un medio más generalista, como la revista ilustrada semanal *IstoÉ*, se hacía eco de este trazo infantil tan evidente en su producción más temprana, afirmando que más bien

“sería un infantilismo a la manera de Paul Klee (...) Es decir: una extrema sofisticación, combinada con la simplicidad aparente¹⁴¹.”

Desde luego son obvias las diferencias entre las posibles respuestas de un italiano o un alemán confrontados con la tradición de la historia del arte, si se las compara con las que pueda dar un brasileño formado en un entramado cultural como el descrito en el capítulo anterior. Es cierto que, al compararlo con sus contemporáneos paulistanos, experiencias como las de Leonilson en el extranjero deben entenderse como cargadas de privilegios. En un ambiente cultural que apenas empezaba a descubrir las posibilidades del tránsito internacional, Leonilson acabaría subvirtiendo a su manera la habitual jerarquía entre los centros irradiadores de los valores vanguardistas y los contextos periféricos. Porque si en el escenario cada vez más globalizado de los ochenta, éstas llegaban “de segunda mano”¹⁴², como diría el crítico Georges Racz, Leonilson acabaría siendo un testigo presencial no solo de las nuevas olas en sus momentos precisos de gestación, sino que también podía acceder a las mismas fuentes que alimentaban aquellos “novísimos” presupuestos artísticos.

Así, en el caso específico de Klee, Leonilson encontraba en Madrid —y en sus posteriores y frecuentes viajes a Italia y a Alemania tras dejar España—, la oportunidad de examinar a un artífice de la modernidad —pese a su extendida extrañeza—, a través del cual hallar su manera propia de ser moderno. Algo que parece constatar Racz, cuando se pregunta en 1983:

“¿Acaso no serían los dibujos y la pintura de Leonilson ‘vanguardia’? En realidad, los signos y algunas maneras de colocarlos son identificables en la Bauhaus, en Klee. Sin embargo sirven para el dimensionamiento de una

¹⁴⁰ Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 29. [La traducción es mía.]

¹⁴¹ Tavares de Araújo, Olivio. “Jogo variado e brilhante” en *IstoÉ*, São Paulo, 1 de junho de 1983. [La traducción es mía.]

¹⁴² “Por cierto son curiosas las nociones de vanguardia en el Tercer Mundo: importadas, llegan de segunda mano y siguen proyectos tardíos, cuyos orígenes pueden ser detectados en los últimos años de el ochocientos europeo y en las primeras décadas del siglo XX en Europa y en los Estados Unidos. (...) Más importantes son los enfoque plásticos y psicológicos: de hecho, como pocos, Leonilson supo encontrar en el mundo infantil su poder creativo. Sus figuras y símbolos, arquetipos del subconsciente, son de la misma naturaleza que los dibujos de un niño, capaz de exponerse, sin ocultar la personalidad. Probablemente por esto, son tan plásticos y repletos de encanto.”, Racz, Georges. “Empenho para revelar” en *Visão*, São Paulo, 1 junio de 1983. [La traducción es mía.]

obra ya vigorosa y que puede crecer, en cuanto abandone manierismos para concentrarse en lo esencial¹⁴³.”



CINÉSIO OLHANDO PARA CIMA/ TALVEZ PERGUNTE À
ESTRELA, 1980
LEONILSON
ACUARELA SOBRE PAPEL
19 X 17 CM
FOTOGRAFÍA: FALCÃO JR. / © PROJETO LEONILSON

De este modo, parece ser que al recordar a Klee, Leonilson acababa encontrando una forma de legitimar —o al menos destacar—, su práctica artística en medio del discurso hiperbólico y omnipresente de la pintura ochentista¹⁴⁴. Si damos por sentado que desde muy pronto Leonilson ya había absorbido el protocolo postmodernista según el cual una apropiación no es una mera copia, ¿cuales eran esos atributos de su obra con ecos específicos a Klee? Y además, ¿cuál sería al final este algo “esencial” que el joven debería buscar en el suízo-alemán, tal y como sugería Racz?

Riccioppo Freitas identifica con eficacia una flagrante similitud entre ambas producciones. Mediante la comparación del famoso óleo *Senecio* (1922), con tres acuarelas realizadas en 1980 —y por lo tanto, anteriores a su visita a la retrospectiva de la fundación—,

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ En absoluto quiero dar a entender que la pintura temprana de Leonilson se opusiera diametralmente a la práctica en boga de la época, pues las comparaciones de su producción con la de sus contemporáneos alemanes e italianos era más que frecuente en los ensayos críticos y en la prensa de entonces en Brasil. Comparaciones que le han alzado a la condición de representante brasileño de lo que él entendía como un “artista contemporáneo” *per excellence*, pero que con razón le incluyó en con la profusa y, por veces, confusa producción de la época, marcada por las lógicas del mercado y por la asimilación acrítica de presupuestos teóricos de la moda. Sin embargo, la crítica y el mercado vieron en este artista emergente un diferencial que sobrepasaba cualquier simplificación u homogeneización propia de la moda pictórica.

resultaba patente el régimen de "citas" empleado por Leonilson¹⁴⁵. El joven pintor despejaba cualquier duda al incluir en la margen superior de una de sus obras una innegable referencia escrita a aquella obra de Klee: en traducción libre, "Cinésio [sic] mirando hacia arriba / tal vez pregunte a la estrella." Además, Riccioppo Freitas observa que Leonilson trabajaba de forma deliberada la figuración buscando semejanzas con el dibujo infantil. Pero por encima de todo procuraba en Klee

"una especie de vibración de la superficie que se desarrollaba a través de una variación ligera de colores muy saturados, yuxtapuestos en bandas o bloques lateralmente dispuestos"¹⁴⁶



SENECIO, 1922
PAUL KLEE
OLEO SOBRE LIENZO
40 CM X 38 CM

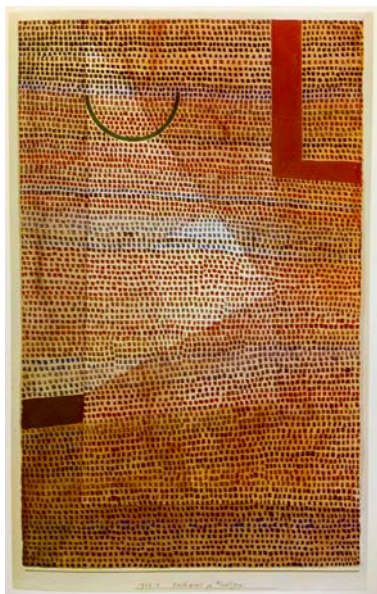
A este análisis, enfocado en los aspectos plásticos¹⁴⁷, se podría añadir la observación de Bitu Cassundé, que encuentra otra correspondencia posible entre ambas producciones. Observando que en los dibujos y acuarelas de Klee los títulos con frecuencia se manusciben y subrayan con una línea trazada con regla, casi siempre en el margen inferior, Cassundé advierte el modo similar con el que Leonilson inicia la integración de la palabra escrita en el espacio

¹⁴⁵ Pese a que no estuviera *Senecio* en la selección presentada en la Fundación Juan March, es muy probable que Leonilson conociera esta obra con anterioridad por su presencia, junto con otras obras de Klee, en el catálogo ilustrado de la colección del Museo de Arte de Basilea, encontrado en su biblioteca personal; véase: *Museu de Arte de Basilea*, Madrid : Codex, 1967, pp. 76-80.

¹⁴⁶ Riccioppo Freitas, Carlos Eduardo, *Op. Cit.* p. 29. [La traducción es mía.]

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 29-34.

pictórico. Citando al escritor Michel Butor, defiende que la inclusión de notas escritas a mano en el caso del brasileño respetan el mismo orden de importancia visual establecido por Klee. Pues, teniendo el mismo grado de relevancia que la imagen, la inscripción subyacente es parte indisoluble de la dimensión artística de la obra. No es un mero dato técnico al margen del disfrute visual, ni tampoco un detalle discursivo que erróneamente va invadiendo el campo pictórico. Es un elemento plenamente integrado en la composición final; de ahí que con esta estrategia, Leonilson también guíe la mirada del espectador, borrando la separación entre lo leído y lo visto en el acto mismo de contemplar la obra¹⁴⁸.



SEMÍCÍRCULO HACIA AL CIRCULAR, 1932
PAUL KLEE
ACUARELA SOBRE PAPEL
48 X 30 CM



"E" ACUARELA FRAGMENTARIA, 1918
PAUL KLEE
ACUARELA SOBRE FONDO DE TIZA
22 X 18,1 CM



SONHEI COM VOCÊ, 1980
LEONILSON
ACUARELA, LÁPIZ DE COLOR, CERA, GRAFITI Y TINTA DE
SELLO SOBRE PAPEL
70 X 50 CM
FOTOGRAFÍA: ROMULO FIALDINI / © PROJETO LEONILSON

¹⁴⁸ Cf. Cassundé, Bitu, *Leonilson: a natureza do sentir*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011, p. 128.

Por otro lado, resulta interesante realizar una mención sobre los aspectos tipográficos en Leonilson y Klee. Aunque en acuarelas como *Semicírculo hacia lo angular* (1932)¹⁴⁹, las bandas rojas en perpendicular hechas por Klee no representan necesariamente la letra “L”, comparadas con la “C” roja serifada en la pieza de Leonilson *Sin título* (1980)¹⁵⁰ parecen entablar una relación de “retro-significación”. Es decir, lo que puede ser abstracción geométrica en uno deviene signo lingüístico en otro, y vice-versa. Además, en “E” acuarela fragmentaria (1918)¹⁵¹, por ejemplo, Klee pone lo que es inequívocamente la letra “E” junto con un punto en el centro visual de la obra; que, por cierto, Leonilson vio expuesta en una de las paredes de la Fundación Juan March en aquel mayo de 1981¹⁵².

El estratégico uso que hace Leonilson de las frases, palabras y signos lingüísticos no se reduce a un rastro que se agota en Klee. Otros referentes como el ya citado Miró o Joaquín Torres García¹⁵³ —por atenernos a grandes nombres de la producción modernista—, han manifestado en sus obras una inclinación hacia una dimensión gráfica de lo lingüístico muy próxima a la analizada aquí. Sin embargo, también es preciso añadir a estas referencias la obra del fotógrafo estadounidense Duane Michaels —que tiene como una de sus señas de identidad la correlación de narrativas manuscritas junto a sus imágenes—, y que como Leonilson aclara en una entrevista a Pedrosa:

“...yo siempre escribí en los trabajos. Desde 1979 mis dibujos están todos escritos (....) Sin embargo, él [Duane Michaels] fue la persona que más modificó mi trabajo, él me ha ayudado¹⁵⁴.”

Sea como fuere, las similitudes entre las dos obras mencionadas, *Semicírculo hacia lo angular* (1932) de Klee y *Sin título* (1980) de Leonilson, no parecen terminar con la presencia de las letras. Más bien parecen reflejar otra posibilidad relectura promovida por este informal discípulo brasileño. Discípulo que con toda seguridad no absorbía las enseñanzas del maestro directamente de los numerosos escritos de Klee¹⁵⁵, sino a través de un ejercicio de intencionada imitación —que para él se configuraba como método formativo y táctica creativa a partes iguales—. Tal y como confirma Leda Catunda en una declaración del 2015, cuando recordaba como su amigo encontraba en el acto de copiar una potente herramienta de trabajo. Iba absorbiendo al

¹⁴⁹ Acuarela sobre papel, 48x 30 cm.

¹⁵⁰ Tinta china, acuarela, pastel, tinta de sello sobre papel, 70 x 50 cm.

¹⁵¹ Acuarela sobre fondo de tiza, 22 x 18,1 cm.

¹⁵² La reproducción de la obra está incluida en el catálogo, véase: *Klee: Óleos, acuarelas, dibujos y grabados* (cat.) ..., 1981. Klee volvió a utilizar la letra “E” en tipografía serifada como motivo central de la acuarela *Patos* (1919), véase: *Paul Klee : catalogue raisonné*, v. 2, Londres, Thames and Hudson, 1998, pp. 80, 125.

¹⁵³ En la biblioteca personal de Leonilson se conservan dos catálogos dedicados específicamente a la obra de Torres García: *Joaquín Torres-García* (cat.), São Paulo, MASP, 1979 y *Torres-García: estructura - dibuix - símbol* (cat.), Barcelona, Fundación Joan Miró, 1986. El crítico Roberto Pontual hace un análisis comparativo entre la obra temprana de Leonilson con el legado del pintor uruguayo, véase: Pontual, Roberto, *Explode Geração!*, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984, pp. 54-74.

¹⁵⁴ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 245-256. [La traducción es mía.]

¹⁵⁵ Contrario a la supremacía de la teoría, se puede imaginar que Leonilson no haya tenido un contacto profundo con los escritos de Klee. Para un análisis sobre este abundante material, véase: *Paul Klee: Maestro de la Bauhaus* (cat.), Madrid, Fundación Juan March, 2013, pp. 39-126.

otro, ya fuesen sus compañeros más cercanos como Cozzolino o Romagnolo, o incluso el ya entonces consagrado Antonio Dias —con quien compartió largas temporadas en Italia—, y de quien llegaría a afirmar, tras lograr resultados plásticos próximos a sus monotipias: “¡Mira! ¡Lo hice igual! ¡Deglutí a Antonio Dias!¹⁵⁶” Así, además de retrotraerse al paradigma antropófago del proyecto modernista oswaldiano¹⁵⁷, Leonilson también acababa dando la razón a Andreas Huyssen, cuando éste identifica en el posmodernismo cultural un régimen que rebuscaba en la tradición de la modernidad, mientras simulaba ser innovador¹⁵⁸. Y de ahí no cuesta creer que lo mismo pasaría en su aproximación al legado de Klee.

Al mismo tiempo que trabajaba desde la relectura y la reproducción, el joven brasileño asimilaba aquello que Giulio Carlo Argan nombró como “la genética de la forma de Klee¹⁵⁹.” Bajo este término, el historiador italiano reunía los principios con los que el pintor generaba sus elementos gráficos y ocupaba la superficie pictórica. Principios que se establecían a partir de una lógica muy peculiar, que podríamos clasificar como “viajera”. Porque, según el texto de Klee “Confesión creadora¹⁶⁰” —incluido en el catálogo de la exposición madrileña que tantas veces Leonilson consultaría—, la experiencia de dibujar sería análoga a la de un “pequeño viaje al país del mejor conocimiento”, mientras la superficie pictórica equivaldría a un plano topográfico. Bajo este entendimiento metafórico, las unidades formales se articularían siguiendo la lógica del “movimiento”: una línea que nace del desplazamiento de un punto, volúmenes que emergen del tránsito de superficies, en un paseo en el que la mano, provista de un lápiz o un pincel, se enfrentaría con obstáculos, alternaría momentos de inercia con desplazamientos y contramovimientos, llegando incluso a revelar en su expresión y dinámica la “psique de la línea”.

Aunque no es posible afirmar que Leonilson haya leído con atención dicho ensayo —porque a diferencia de otros volúmenes de su biblioteca, éste en concreto no conserva subrayados o anotaciones en su margen—, Riccioppo Freitas señala evidencias de una apropiación de los preceptos “viajeros” de Klee. Puntualiza además que el brasileño no se contentaba con la apropiación, sino que también contaminaba con su propio discurso personal y referencias particulares, aquello que en Klee se asemeja a trazados geográficos o delineamientos topográficos. En este sentido, Leonilson lograba un arreglo visual quizá un poco más inconexo e incongruente, pero aún así armado de un lenguaje muy propio, como cuando ocupaba la superficie pictórica mediante una especie de “parcelación”¹⁶¹ —patrón visual muy recurrente y presente, por ejemplo, en *Sin título* (1980)—.

¹⁵⁶ Extraído de una declaración de Leda Catunda en la mesa redonda del seminario “Catálogo Raisonné Leonilson: Como catalogar una obra de arte contemporánea?”, realizado por el Projeto Leonilson en el Auditorio del Museo de Arte Moderna de São Paulo, el 9 de diciembre de 2015, cuya la grabación en video se conserva en el archivo del Projeto Leonilson.

¹⁵⁷ Andrade, Oswald, “Manifiesto Antropófago” en *Revista de Antropofagia*, año 1, nº 1, Mayo de 1928, São Paulo.

¹⁵⁸ Cf. Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 170.

¹⁵⁹ “Ésas son las ideas de Klee sobre el origen de la línea a partir del movimiento de un punto; de la superficie, del volumen a partir del movimiento de la superficie, y, en una más amplia concepción, sobre el origen de la forma a partir de la continua y recíproca transmutación de fuerzas activas en pasivas y de pasivas en activas a través de un factor intermedio que, por otra parte, es el punto muerto o de inercia de la mecánica.” Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno : del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, p. 358.

¹⁶⁰ Cf. Klee, Paul, “Confesión creadora” en *Klee: Óleos, acuarelas, dibujos y grabados* (cat.) Madrid, Fundación Juan March, 1981.

¹⁶¹ Cf. Riccioppo Freitas, Carlos Eduardo, *Op. Cit.*, p. 57.

Tal vez solo un sujeto sentimental y por tanto anacrónico como Leonilson pudiese conectar de forma tan íntima con este carácter romántico y casi místico de Klee —que lo ha desterrado del relato normalizado de las vanguardias—¹⁶². Mediante su mirada “rara”, que tanto privilegiaba los caracteres “incómodos” de sus artistas preferidos, Leonilson era capaz de percibir de un modo tan vívido y perspicaz la potencia subjetiva del trabajo de Klee; pues, parecido a su propio arte¹⁶³, el de Klee consistía según Argan en un

“diario de su vida interior y profunda: de todo aquello que se ha quedado en el estadio de impulso o de motivo, y que no se ha traducido en causa de efectos determinados, que no ha hecho historia¹⁶⁴.”

Por ello, no suena resulta fuera de lugar la apreciación tan *sui generis* que tenía el joven sobre la obra del europeo ya que, según su método de análisis siempre cargado de sentimentalismo, la consideraba basada en narrativas subjetivas. Abrumado por la fragilidad y economía material de aquellas obras diminutas, el brasileño traducía el alto voltaje emocional que le transmitían empleando una interpretación de un pasaje de la liturgia católica —tradición heredada de su entorno familiar, y que se acentuó tras descubrir su condición de seropositivo—:

“Yo pienso en Klee haciendo aquellas cositas... Lo miras, es un acuarelista, pero él las sacó del corazón y las puso en la pared. Como Jesucristo, que caminó sobre el lago de Galilea. Sacó el corazón, se lo dio a San Juan Bautista y dijo: ‘Aquí está mi corazón, haz con él lo que quieras.’ Esto es de una belleza para mí, de un poder tan grande...¹⁶⁵”

Pervirtiendo a su antojo el contenido y la naturaleza sacra del pasaje bíblico, aunque sin propósito de profanarlo, Leonilson demostraba una vez más que a través de su perspectiva tan heterodoxa, los objetos de la cultura —ya fueran Klee o la Biblia—, se convertían en elementos al servicio de su imparable “voluntad de expresión¹⁶⁶.” De ahí que, trabajando sobre el legado del pintor como si de un amplio repertorio de “expresividades” se tratase, Leonilson no solo extraía un sugerente campo de experimentación pictórica¹⁶⁷, sino también el sustrato para su primordial estrategia poética. Una estrategia que, a su manera, deseaba establecer una relación tan cercana

¹⁶² “La pintura de Klee, en efecto, ni es fácil ni da facilidades, empezando por su peculiar modo de situarse en el contexto histórico de la vanguardia, ya que pertenece a esa línea mística de creación que, fuera de París, ha denominado R. Rosenblum como tradición romántica del Norte.” Calvo Serraller, Francisco, “El acontecimiento artístico...”, https://elpais.com/diario/1981/03/18/cultura/353718017_850215.html

¹⁶³ Retomo aquí la idea, tantas veces reiterada por diversos críticos, de que Leonilson articula a lo largo de su producción un discurso autobiográfico muy cercano a un diario, véase: Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 27; Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 16-21.

¹⁶⁴ Argan, Giulio Carlo, *Op. Cit.*, p. 299

¹⁶⁵ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 93-94. [La traducción es mía.]

¹⁶⁶ Riccioppo Freitas, Carlos Eduardo, *Op. Cit.*, p. 32. [La traducción es mía.]

¹⁶⁷ El dibujo y la acuarela son técnicas que, incluso durante el *boom* de la grandes pinturas, Leonilson no dejó de practicar y, sobre todo, emplear en gran parte de su producción considerada “madura”.

y comprometida con sus espectadores como la que él había experimentado en 1981, con aquellas obras en la exposición de la Fundación Juan March.

Sin embargo, del mismo modo que en Klee la elección por el pequeño formato nunca fue una mera decisión material —sino que es parte fundacional de su proyecto poético—, a su vez, en Leonilson tampoco debería ser tomada como una mera reproducción acrítica. Ni mucho menos como evidencia de una supuesta sumisión del brasileño ante la autoridad histórica del pintor europeo. Porque si la producción de Klee fue entendida como una manifestación de su “ámbito de introversión característico”, y como la ironía propia de su melancolía y soledad¹⁶⁸, la de Leonilson radicalizó esta subjetiva hasta fundamentarse en una interpelación a la subjetividad de quienes la contemplan. Como exponen sus referencias a la tradición cristiana, sus creaciones a menudo pretenden actuar como metonimias de su propio cuerpo: la obra es su corazón expuesto, abiertamente ofrecido al escrutinio público¹⁶⁹. Así, en esta premeditada fabricación de una “autobiografía visual¹⁷⁰”, Leonilson acababa contradiciendo este impulso de reclusión característico de la producción de Klee que, en un principio, le habría servido como “fuente de inspiración”.

Si se señalan estos posibles diálogos entre ambos artistas es para evidenciar que el modo en el que Leonilson “deglute” las referencias a la historia del arte no responde a un régimen de filiación y dependencia absoluta. Porque al final, su producción artística logra demostrar esto que Andrea Giunta nombró como un “estallido particular”; esta fuerza que impide la actuación de cualquier clasificación automática, siempre ansiosa por definir toda práctica artística gestada fuera de los cánones clásicos como una mera heredera bastarda¹⁷¹.

No se trata de abogar por la integración de la producción temprana de Leonilson en el *corpus* consagrado de su propia historiografía oficial, ni mucho menos en la narrativa historiográfica universal. La pertinencia del presente análisis no radica en la demostración de los méritos de dicha producción, como si de este modo la pudiese encumbrar a un puesto superior en el jerárquico relato artístico reciente. Ante todo reside en la constatación de que, en esta aproximación entre producciones tan dispares en algunos aspectos, tiene lugar un interesante proceso de relecturas mutuas; relecturas que acaban por cuestionar, en sus límites, los presupuestos mismos que sostienen dicha jerarquía.

¹⁶⁸ “El pequeño formato, el amor por el detalle y el juego técnico revelan un ámbito de introversión característico de Klee.” Glaesemer, Jürgen, *Op. Cit.*; Pedrosa, Mario, *Op. Cit.*

¹⁶⁹ Refiriéndose a la pieza de Leonilson titulada *Voilà mon cœur* (1989), Pedrosa comenta: “*Voilà mon cœur* fue expuesto en la Galería Luisa Strina, en São Paulo, en una individual de Leonilson en 1989. Tras ver el trabajo, hablamos justamente sobre este gesto de exponerse al público, dilema que parece perseguir al artista de espíritu romántico. El exponer el corazón remite a Klee (...) Sin embargo, exponer el corazón es un acto dolorido, sobre todo en tiempos de cinismo y escepticismo, trayendo consigo y a menudo ambigüedades y contradicciones. En el arte, entonces, la mercantilización de ese corazón no está libre de problemáticas consecuencias. No somos (tan) ingenuos: el arte es mercancía. En otoño de 1989, *Voilà mon cœur* había sido vendido, un pequeño punto rojo a la izquierda de su título en el listado de obras expuestas en la Galería Luisa Strina. ¿Como soporta el artista, aquél que expone su intimidad, tal mercantilización? ‘Es tuyo el corazón que está allí en la pared’, le dije a Leo entre mordaz e ingenuo, ‘lo has puesto en venta’. No tenía yo en la época consciencia de que en realidad todos sus trabajos, cuando no son metáforas de su corazón, son metonimias de su propio cuerpo. Volví a Río de Janeiro y días después recibí, por correo, un paquete por SEDEX [servicio de envío postal rápido]. Dentro había un pequeño trabajo de oro y cristales, en el reverso leí: ‘Voilà mon cœur, il vous appartient [sic], oro de artista es amar mucho.’, Pedrosa, Adriano, “*Voilà mon cœur*” en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 20-12. [La traducción es mía.]

¹⁷⁰ Cf. Guasch, Anna Maria, *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.

¹⁷¹ Aunque el análisis de Giunta se centre en los intercambios transatlánticos constitutivos del arte latinoamericano de los sesenta y setenta, el modelo analítico que propone es válido para las estrategias productivas que aquí se quieren analizar. Giunta, Andrea, “Adiós a la periferia: Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina” en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* (cat.), Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2013, p.106.

Así, mientras que desde la producción del brasileño se descubre una dimensión subjetiva en la práctica de Klee, éste, desde la suya, permite la evaluación de la obra temprana de Leonilson como un material mucho más complejo de lo que su catalogación como “ejercicios” o “producción inmadura” nos puede hacer creer. Por otra parte, este análisis dialógico hace dudar de si la simplicidad material y precariedad en la factura, tan características en los trabajos iniciales del brasileño, solo pueden entenderse como falta de medios, de preparación técnica o de una supuesta falta de originalidad del entonces aspirante a “artista internacional”. Pues, el examen específico de la producción temprana de Leonilson desacredita cualquier lectura “romantizada” respecto del impacto ejercido por la exposición de Klee. Aunque no se pueda ni se pretenda negar que fue una referencia declarada durante su estancia en la ciudad, interpretaciones que asocien esta experiencia de Leonilson a una “iluminación”, “epifanía” o “iniciación” resultan equivocadas. Más bien este hecho afianzó un conocimiento y un interés que él ya traía desde São Paulo, y que resulta patente en los dibujos y acuarelas que produjo antes de su llegada a Madrid. De este modo no es posible circunscribir este relato a una lógica evolutiva, ordenada por una lectura fetichizada de los objetos artísticos y de las relaciones asimétricas entre contextos y sujetos de producción, tal y como sugiere Giunta¹⁷².

Pero, sobre todo, permite indagar en cómo aquel visitante, a partir de su mirada “rara”, pudo responder a todo aquello que veía. No solo lo que veía en Klee sino también en aquella España que, como definió Teresa M. Vilarós, se embarcaba en el tren de la modernidad —aunque no en primera fila—¹⁷³, en un alucinante viaje hacia su “liberación del mundo viejo”, tal y como proclamaba Borja Casani en la revista *La Luna*¹⁷⁴. No obstante, en este acelerado recorrido resultaba evidente que era preciso incluir, pese a la contradicción, algunas paradas necesarias en aquellos “clásicos modernos¹⁷⁵”, que tantas filas de visitantes acabaron generando a las puertas de la Fundación Juan March. Subido temporalmente a este tren, Leonilson no podía sino contaminar con su itinerario previo aquellos iconos de la modernidad que, aunque no del todo nuevos para él, eran sin duda excitantes. Y con los, desde su capacidad autodidacta, confeccionaba su propia forma de ser moderno; subvirtiendo así, según se mire, la obsoleta jerarquía profesor-alumno y obra de referencia-copia. Y al final, quizá de manera no premeditada, lograba ser lo más moderno que podría esperar el espíritu indisciplinado de aquél “Madrid, 1981”.

Contexto que, al igual que la experiencia de viaje de Leonilson también podría entenderse aquello como una aventura. Y que acababa asemejándose a lo que afirmaba Mario Pedrosa en el Brasil de los años cincuenta: que era Klee un “punto de partida¹⁷⁶.” Viviendo su propia aventura —experiencia que, como la espiral de Chirino presenta un recorrido imprevisible y transformador

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

¹⁷⁴ Declaración extraída de Marzo, Jorge Luis, “Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980”, <https://soymenos.wordpress.com/2012/01/12/todo-nuevo-bajo-el-sol-la-posmodernidad-en-el-arte-espanol-de-los-anos-ochenta/>

¹⁷⁵ Término utilizado durante la entrevista con Leonilson para referirse a grandes nombres de la historia del arte, tales como Manet, Cézanne, Pollock y De Kooning; véase: Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, ..., p. 222.

¹⁷⁶ Pedrosa, Mario, *Op. Cit.*, p. 192. [La traducción es mía.]

— Leonilson tenía también en la obra de Klee un inesperado modelo poético. Ya que, como afirma Argan de la obra del alemán,

“es un laberinto; pero ni siquiera como laberinto es claro, porque sus recorridos no vuelven al punto de partida, sino que se pierden.¹⁷⁷”

O como formula la escritora Clarice Lispector, la obra de Klee es un recordatorio de nuestra flamante cobardía cuando nos aferramos a la segura domesticidad de nuestras certidumbres, cuando renunciamos a lanzarnos a la vertiginosa libertad con la que él produce su arte¹⁷⁸. Porque son pocos los que pueden aceptar que la vida sea una espiral que nunca termina en el mismo punto de partida. O que sea como un punto dibujado por Klee que, como parece haber descubierto Leonilson en su trayectoria artística y vital, se revela a mitad de camino más bien como un trazo libre.

4.1.4. Galería Heinrich Ehrhardt

Pocos años después de volver de Europa, Leonilson enviaba desde São Paulo una carta a Margot Crescenti. Recién llegada de Florencia a Madrid, dónde iba a proseguir sus estudios en restauración y conservación, esta amiga recibía una animada lista de recomendaciones con muchos sitios y personas que él había conocido durante su paso por la capital española. Entre las referencias, Leonilson incluyó una en especial:

“Ahí en Madrid hay un alemán que es super amigo mío. Se llama Heinrich Ehrhardt, calle Barquillo 44 1º. Habla muy buen español (...) tiene una galería de arte que considero la mejor de Madrid, sólo expone lo mejor¹⁷⁹.”

Aunque Crescenti afirme que al final nunca se puso en contacto con el galerista¹⁸⁰, no le sorprendió la profusión de sugerencias que a menudo recibían más cosmopolita de sus amigos. Estando siempre Leonilson muy bien conectado allá adonde fuera, ella acababa recibiendo constantes noticias de sus viajes y experiencias por el mundo, principalmente en los primeros años de la década de 1980, cuando ambos se visitaron con gran frecuencia, ya fuera en Europa o en Brasil. Crescenti, como tantos otros compañeros de Leonilson, tenía más que asumido el carácter inconforme de este ansioso viajero; rasgo personal que le llevaba a descubrir de forma

¹⁷⁷ Argan, Giulio Carlo, *Op. Cit.*, p. 413.

¹⁷⁸ Cf. Lispector, Clarice, “Paul Klee” en *Para no olvidar: Crónicas y otros textos*, Madrid, Siruela, p. 25.

¹⁷⁹ Carta remitida por Leonilson a Crescenti, a su residencia madrileña, alrededor de 1984. El documento se conserva en el archivo personal de la destinataria. [La traducción es mía.]

¹⁸⁰ Declaración extraída de una conversación con Crescenti, mantenida en São Paulo el 23 de enero de 2015.

incesante lo nuevo, lo último o, al menos, lo diferente. Y que compartía con sus amigos aquellos hallazgos que iba haciendo por el camino y las personas interesantes con las que iba expandiendo su red de afectos y de trabajo¹⁸¹.

Su paso por Madrid solo confirma su vocación como explorador urbano. Nada más llegar a la capital española, llevado por su empeño en hallar un modo de financiar—y en su límite, justificar— aquella aventura, recorrió el circuito de galerías. Como se ha visto antes, a través de los contactos que fue poco a poco cosechando, Leonilson llegó al colegio mayor que le sirvió de residencia durante aquellos decisivos meses. Pero también, en una actitud mucho más profesional que la de sus compañeros¹⁸², como asume Cozzolino, deambuló por el mercado de arte madrileño buscando una salida profesional a sus aptitudes e intenciones artísticas. Justamente en la “galería de un joven alemán¹⁸³”, tal y como recuerda Zerbini, Leonilson encontró a su más próximo interlocutor en la capital española: Heinrich Ehrhardt.

Nacido en 1951 en los alrededores de Colonia, Ehrhardt era, él también, un extranjero en Madrid. Con la apertura en 1980 de su galería en la Calle Lagasca 19, en plena zona dónde se concentraban las contadas galerías madrileñas, apostaba por el mercado de arte contemporáneo a sabiendas de la poca oferta de este tipo en la ciudad. Este economista de formación, acostumbrado a la intensa vida cultural de un centro artístico como Colonia, había identificado desde inicios de los setenta, en sus habituales visitas a amigos que estudiaban en Madrid, el flagrante déficit que sufría el contexto local en lo que se refería al arte contemporáneo. “Era todo mucho más histórico”, e “incluso los muy conocidos americanos Dan Flavin, Donald Judd y John Chamberlain, aquí eran absolutamente desconocidos¹⁸⁴.” Considerando que esta falta de opciones significaba más bien una oportunidad a explorar, tuvo claro desde entonces que, en cuanto pudiese, Madrid sería un emplazamiento inmejorable, aunque arriesgado, para fundar su primer negocio propio.

Además, aparte de estas inspecciones previas de cuño comercial, Ehrhardt también mantenía una relación más personal con aquel país “exótico y fascinante”, que acabaría siendo “un lugar ideal para instalarse¹⁸⁵”. Porque como hijo de una de las muchas familias alemanas que en los setenta veraneaba todos los años en España, a lo largo de su infancia aquel futuro galerista fue estableciendo una relación de cercanía principalmente con el pueblo canario. Allí conocería a su esposa Esther Viñas, con quien hoy dirige la galería. En una reciente entrevista asumiría que, aunque consciente de las diferencias culturales entre ambos países,

¹⁸¹ Se puede verificar este hábito en cartas enviadas a otros amigos, como la correspondencia a Jan Fjeld y Eduardo Brandão (c. 1984-1985), incluida en Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America's Society y Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018, sin página.

¹⁸² Extraído de una conversación con Ciro Cozzolino mantenida el día 5 de junio de 2013.

¹⁸³ Declaración de Zerbini extraída de una conversación mantenida el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

¹⁸⁴ Declaración de Heinrich Ehrhardt, extraída de una entrevista en el programa de la RTVE *Juego de Espejos*, emitido el 24 de mayo de 2009, disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/juego-de-espejos/juego-espejos-heinrich-ehrhadt-galerista-24-05-09/498600/>

¹⁸⁵ García, Rocío, “Ahora no volvería a Alemania, España me ha cambiado”, *El País*, 13 de diciembre de 2011, https://elpais.com/diario/2011/12/13/ultima/1323730801_850215.html

"España ha cambiado tanto mi forma de vivir... Me encanta la mentalidad española. No, no se me ocurriría ahora volver nunca a mi país¹⁸⁶".

Pasadas más de tres décadas desde su abertura¹⁸⁷ Heinrich Ehrhardt se ha consolidado en el escenario galerístico español, siendo además uno de los responsables de que se afianzase un evento tan crucial para el contexto local como la feria Arco¹⁸⁸. Sin embargo, en aquel lejano 1980 eran casi nulas las garantías de éxito. Aunque Ehrhardt había tenido una experiencia previa con el sistema artístico de Colonia al trabajar en la galería Heiner Friederich¹⁸⁹, el riesgo que asumía con la oferta artística de su propia galería era impredecible, aún más para el "panorama del arte madrileño, tan propenso a la monotonía", como lo definiría Juan Manuel Bonet. Porque además de estrictamente contemporánea, la lista de artistas con los que trabajaba, al menos durante los primeros años, estaba en su mayoría formada por alemanes, de los que se conocía muy poco en la época. De ahí que, aunque muy celebrada, no se podía negar que su apertura fue tan audaz en lo artístico como imprudente en lo financiero¹⁹⁰. "Le deseamos a H. Ehrhardt éxito en su difícil aventura", finalizaba una reseña de Bonet¹⁹¹.

La apuesta fue arriesgada para su primera exposición. Aunque no fuera un alemán, el artista elegido para la ocasión fue el estadounidense Cy Twombly —residente desde hacía décadas en los alrededores de Roma y una ineludible referencia para la pintura neo-expresionista que entonces surgía en Italia y Alemania—. Recuerda Heinrich que aquella individual, la primera del artista en España¹⁹²,

"generó mucho interés y expectación. En la inauguración había tal avalancha de gente que prácticamente se tuvo que cortar el tráfico a la

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ La galería Heinrich Ehrhardt cierra su local madrileño en 1984 y se traslada a Frankfurt hasta 1998, año en el que regresa a Madrid. No obstante, la galería ha estado presente en todas las ediciones de la feria Arco.

¹⁸⁸ Ya se ha abordado la participación de Heinrich en el inicio de este capítulo.

¹⁸⁹ Heiner Friederich, según relato de Heinrich Ehrhardt, "había empezado en Múnich en la década de los sesenta, para posteriormente abrir galería en Colonia en 1970 y finalmente mudarse a Nueva York, donde fundó la célebre Día Art Foundation junto a su mujer Phillipa de Menil." Primo de Rivera, Paloma, *Op. Cit.*, p. 120.

¹⁹⁰ El proyecto galerístico de Ehrhardt dio a conocer el boom de la entonces pintura contemporánea alemana al mercado español. En un artículo sobre los jóvenes artistas alemanes, Maga Paz destaca la galería como pionera en la presentación de estos nuevos valores para el mercado madrileño, como Kirkeby, Immendorff o Penck —que ya habían tenido individuales en Heinrich Ehrhardt—; véase: Paz, Maga, "Alemanes en España. ¿Quién teme a la pintura?" en *Buades*, Madrid, octubre - noviembre 1984, nº 2, Segunda Época, pp. 3-4.

Una exposición clave en este contexto fue *Origen y visión: nueva pintura alemana*, comisariada por Christos Joachimides y presentada del 21 de mayo al 29 de julio de 1984 en el Palacio de Velázquez, Madrid, y del 5 e abril al 6 de mayo de 1984 en el Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona. Los artistas representados en esta antológica fueron Georg Baselitz, Werner Büttner, Peter Chevalier, Walter Dahn, Jiri Georg Do Koupil, Rainer Fetting, Dieter Hacker, K. H. Hödicke, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Per Kireby, Bernd Koberling, Markus Lüpertz, Helmut Middendorf, Albert Oehlen, A. R. Penck y Volker Tannert. Véase: *Origen y visión: nueva pintura alemana* (cat.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984; García, Ángeles, "17 artistas del nuevo expresionismo exponen en Madrid la evolución de 20 años de pintura alemana" en *El País*, 22 de mayo de 1984, https://elpais.com/diario/1984/05/22/cultura/454024805_850215.html; Calvo Serraller, Francisco, "Gran panorámica de la pintura alemana actual", *El País*, 11 de junio de 1984, https://elpais.com/diario/1984/06/11/cultura/455752802_850215.html

Tal y como recuerda Ehrhardt, otras galerías de la época como Buades y Vandrés —posteriormente convertida en Vijande—, tenían una línea especializada en el arte contemporáneo pero, a diferencia de él, exponían mayormente producción nacional.

¹⁹¹ Bonet, Juan Manuel, "Con Twombly se inicia una aventura" en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, nº 56, enero de 1981, pp. 16-17.

¹⁹² Según el propio galerista, además de dibujos y algunas pocas pinturas, la exposición contó con las litografías *Six Latin Writers and Poets* (1976) y *Five Greek Poets and a Philosopher* (1978).

altura de la calle Lagasca con Gurtubay, que por aquel entonces era la zona donde se ubicaban la gran mayoría de galerías¹⁹³.”

El éxito de público, según el galerista, se justificaba no solo por la propuesta artística inédita. Sino que también respondía a la excitante posibilidad de ver originales de obras que solo se conocían por reproducciones o de oídas. Aunque añade que, para él, pese al frenesí generado alrededor de sus exposiciones, al final eran “económicamente un fracaso, porque no se vendía nada¹⁹⁴.”

Pese a las dificultades comerciales, a esta primera declaración de intenciones, le siguió una secuencia de exposiciones que reafirmaron su apuesta por lo germano. Durante 1981, por ejemplo, en sus salas se pudieron ver obras de Arnulf Rainer —el único austríaco entre los alemanes—, Imi Knoebel, Georg Baselitz, Joseph Beuys y Jörg Immendorff¹⁹⁵. Y en salas cuya arquitectura también causaba una sensación de novedad. Pues, como cuenta Ehrhardt, se remozó el local para alinearlos con lo que él entendía como una correcta ambientación para exposiciones de arte contemporáneo —suelo de cemento e iluminación de neon—¹⁹⁶. Un toque de frescor internacional que se distinguía de los otros espacios de la época. Novedades recogidas por la revista *Guadalimar*, que describió la galería como “sencilla, amplia, sin los lujos que se gastan por ahí¹⁹⁷.”

En este remozado enclave, “sin escaparate a la calle¹⁹⁸”, Leonilson encontró un primer acceso a aquella ansiada modernidad que buscaba en Madrid. Convirtiéndose en un asiduo a la galería, Ehrhardt recuerda con claridad su presencia, que no se restringía a los días de inauguración. Según él, Leonilson “venía cada semana, más o menos, e incluso repetía en las exposiciones”. Además, recuerda bien la imagen de aquél “chico muy inquieto y curioso”, con quien durante tantas tardes mantuvo largas conversaciones. Un visitante que sobresalía entre la clientela típica de aquél momento y lugar. Según el galerista, por aquél entonces casi tan joven como el brasileño, el comportamiento de Leonilson destacaba

“[p]orque los españoles entraban en la galería y a lo mejor no lo entendían y eran muy reservados y distantes, no admitían sus problemas para entenderlo. Tardaban mucho en coger confianza y luego entrar en

¹⁹³ Primo de Rivera, Paloma, *Op. Cit.*, p. 120. Pese a las memorias positivas del galerista, José María Iglesias publicó una crítica en la que consideraba la exposición cuantitativa y cualitativamente insuficiente: “La muestra objeto de este comentario no debe de ser muy representativa de la pintura del artista. (...) Se trata, por lo que puedo deducir, de una exposición “aperitivo”, de alguna otra del mismo autor con mayor número y entidad de obras.” Iglesias, José María, “Crónica y crítica”, *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, nº 56, enero de 1981, p. 60.

¹⁹⁴ Declaración de Ehrhardt extraída de una entrevista en el programa de Radio5 *Fuera de Emisión*, el 11 de mayo de 2012, disponible en http://mvod.lvlt.rve.es/resources/TE_SENTREV/mp3/7/7/1336984365577.mp3

¹⁹⁵ Las muestras de 1981 fueron: *Dibujos 1970-1980: Arnulf Rainer*, marzo a abril; *Imi Knoebel : fotos, dibujos, pinturas*, mayo a julio; *Georg Baselitz y Arnulf Rainer, obra gráfica*, septiembre a agosto de 1981; *Joseph Beuys: múltiples*, octubre y *Jörg Immendorff*, noviembre a diciembre.

¹⁹⁶ Información extraída de una conversación mantenida con Heinrich Ehrhardt en Madrid el 16 de septiembre de 2015. A Paloma Primo de Rivera Ehrhardt facilita más detalles sobre la ambientación del espacio de la galería: “Yo había montado una galería con luces de neon y suelo de cemento, lo que era muy novedoso para aquella época en España, y en realidad lo hice porque, además de creer que era la manera más adecuada de mostrar arte contemporáneo, el local de la galería, que pertenecía a la mujer del político Enrique Múgica, tras un atentado que entre otras cosas había dejado el suelo destrozado, necesitaba una reforma.” Paloma, *Op. Cit.*, p. 120.

¹⁹⁷ “Con Twombly se inicia una aventura” en *Guadalimar*, *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁹⁸ Según una declaración del propio galerista del 16 de septiembre de 2015, en aquél entonces el local no tenía acceso directo a la calle. El interior se dividía en tres salas, empleando una de ellas utilizada como despacho.

conversación contigo. Mientras que él era alguien que entraba y ya desde el primer día hablaba, preguntaba, quería saber, quería verlo. Por eso a mí me hacía mucha compañía. Fue muy grato¹⁹⁹.”

Leonilson también confirmó, aunque únicamente hay un solo registro, lo fundamental que fue su contacto con Ehrhardt. En una entrevista a Pedrosa, revelaba querrás lograr una habitación en la Casa do Brasil, se dedicó

“a conocer personas, id a las inauguraciones. Entonces, conocí a un chico que tenía una galería muy guay, llamado Ehrhardt, un alemán (...) Tenía una biblioteca increíble que yo iba siempre a consultar. Fue él quien me enseñó Eva Hesse, [Blinky] Palermo, Joseph Beuys. (...)”²⁰⁰

Al acceder a la producción de quienes serían los referentes fundamentales de su obra posterior —que se estudiarán a continuación—, Leonilson tuvo la oportunidad de investigar, bajo la atenta orientación de su amigo alemán, estas producciones que ya “conocía, pero no así los trabajos de verdad²⁰¹.” Porque —al igual que para la mayoría de sus contemporáneos españoles—, estos nombres le resultaban familiares, pero solamente de los libros. O, como añade en su entrevista a Pedrosa, de las menciones que hacía Julio Plaza en sus clases²⁰². De ahí que corrobore Ehrhardt que él estuvo “muchas veces en la galería, porque no había muchos más sitios que concentrasen sus intereses²⁰³.” Pero que además, dada la buena relación, entre ellos, al brasileño se le permitía el acceso a su rica colección de libros de arte, depositada en el despacho del galerista.

“Me acuerdo que quería saber de todo y la galería era el único sitio dónde había libros de artistas que a él le interesaban. Yo tenía mucha documentación sobre Beuys y también de algunos de sus alumnos como Knoebel y Palermo. (...) Tenía una biblioteca bastante completa en aquella época. Pero como no se vendía ni un solo cuadro ni nada, poco a poco y por desgracia, he vendido muchos de los libros al Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuyo director era muy fan de la galería²⁰⁴.”

¹⁹⁹ Extraído de una conversación mantenida el 16 de septiembre de 2015.

²⁰⁰ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 220. [La traducción es mía.]

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Cf. Ibid.*

²⁰³ Extraído de una conversación mantenida el 16 de septiembre de 2015. Insisto en que no se pudo encontrar ninguna otra referencia o indicio de una posible relación de Leonilson con otras galerías madrileñas. En esta misma conversación, Ehrhardt duda que el artista haya estado en contacto con otras galerías o círculos artísticos: “Estaba el entorno de la galería Vandrés y también el de Buades, que incluía por ejemplo historiadores del arte como Juan Manuel Bonet, pero era un círculo un poco más cerrado. Tampoco creo que era de especial interés para Leonilson.”

²⁰⁴ Ehrhardt recuerda que en aquella época tampoco había librerías especializadas en libros o lugares dónde consultar libros y catálogos internacionales, como los que abundaban en su biblioteca, a excepción de la librería Gaudí, en la Calle Argensola, como la única tienda dónde se podían adquirir libros de arte en Madrid. De hecho, en la biblioteca de Leonilson se pudieron encontrar algunos volúmenes adquiridos allí, como por ejemplo Yasinskaya, I., *Soviet Textile Design of the Revolutionary Period*, Londres, Thames & Hudson, 1983.

Como un auténtico e inesperado centro de formación, Leonilson encontró allí algo más que solo una mera fuente de exposiciones y catálogos. Pues, sumada a esta accidental función pedagógica, el entorno de Ehrhardt le brindó a Leonilson un acogedor círculo social. Círculo que significó para el al joven artista extranjero una posibilidad de acceso al panorama cultural madrileño, mediante aquellas relaciones personales que, pese a la brevedad de su paso por Madrid, se extenderían a lo largo de los siguientes años²⁰⁵.

En la citada carta enviada a Margot Crescenti, Leonilson menciona por ejemplo a Javier Blanco Bravo, un “amigo de Asturias que vive en la gran metrópolis madrileña (...)”²⁰⁶; que según Ehrhardt era en aquél entonces un estudiante de Bellas Artes que trabajaba como asistente en su galería, y con quien acabó perdiendo el contacto a lo largo de los años²⁰⁷. Además, Leonilson entabló amistad también con Mima Betancor y Dulce Hernández, entonces socias de la galería. En dicha carta, define a esta última como “la dueña de la noche de Madrid, estilo calle Serrano, calle Bolivia”²⁰⁸. Y a su vez Mima recuerda la atractiva y magnética presencia de quien fue su primer amigo brasileño; con quien hablaba sobre las maravillas y problemas de su país de origen —para ella totalmente desconocido—. Y con quien disfrutaban todos de las largas veladas de la noche madrileña²⁰⁹; esa que, como prometía aquella publicidad de Iberia, siempre brindaba muchas opciones.

4.1.4.1. Joseph Beuys

En octubre de 1981, en una de sus innumerables visitas a su galería preferida, Leonilson tuvo una experiencia que, según sus palabras, fue un “susto.”²¹⁰ A diferencia de lo que sintió delante de las piezas de Klee —ya que con él se trató más bien de reconocimiento que de sobresalto—, la exposición *Joseph Beuys: múltiples* le conmovió de tal manera que tuvo que volver otras veces; trayendo incluso a sus compañeros paulistas, con el propósito de que ellos también pudiesen verificar aquello que Cozzolino definió como

²⁰⁵ Con Ehrhardt el artista mantuvo contactos puntuales en las ferias internacionales, véase: Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 223. Uno de los encuentros con Heinrich Ehrhardt posteriores a 1981 fue registrado en la agenda de Leonilson de 1986, conservada en el archivo del Projeto Leonilson. Se puede comprobar que estuvo en Madrid del 5 al 16 de abril, período en el que participó en la feria Arco e hizo una exposición individual en la Casa do Brasil. El día 10 de abril dejó registrado la siguiente nota: “Arco 86”: Ehrhardt (...)”.

²⁰⁶ Carta de Leonilson a Crescenti remitida a la residencia madrileña de esta última, en el año 1984. El documento se conserva en el archivo personal de la destinataria. [La traducción es mía.]

²⁰⁷ Información facilitada por Ehrhardt, en un intercambio de emails el 24 de julio de 2018. Leonilson hace otra mención a Blanco Bravo en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 222: “Ehrhardt, por ejemplo, no representaba ningún artista español. Pero tenía algunos amigos que eran artistas, que eran jóvenes como yo. Como por ejemplo Javier, que hacía dibujos.” [La traducción es mía.] No fue posible localizar a Blanco Bravo, sin embargo algunos datos, según un folleto de la primera individual de Blanco Bravo en 1987 en la madrileña Galería Décaro, permiten corroborar informaciones personales y profesionales de este artista. Además, dicho material cuenta con un texto de presentación del crítico José Luis Brea: “A pesar de ser ésta su primera exposición individual, Javier Blanco dista de ser un desconocido para el mundillo del arte madrileño. Habitual participante de sus ritos, ha mostrado constante interés por su decurso reciente. Pocos actos de significación verdadera han contado con su indiferencia. (...)”, *Javier Blanco Bravo* [folleto], Madrid, Galería Décaro, 1987.

²⁰⁸ Leonilson en una carta remitida a Crescenti, en 1984. [La traducción es mía.]

²⁰⁹ En una conversación con Mima Betancor, en Madrid, el 27 de marzo de 2016, ella cita algunos bares y clubs a los que posiblemente hayan ido junto con Leonilson —aunque no estuviese segura de si en 1981 o en visitas posteriores del brasileño a Madrid—: Rock-Ola, Pentagrama, Cock, Avión y Sala El Sol.

²¹⁰ Leonilson en Coutinho, Wilson, “Leonilson: A alegria como realidade da pintura” en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de mayo de 1983.

“una revelación. Fuimos dos o tres veces juntos. En Brasil nos sentíamos muy aislados, veíamos casi todo a través de revistas, libros y catálogos que alguien traía del exterior. Sabíamos de la existencia de Beuys, pero nunca habíamos visto la sencillez, el material... Era el tipo de experiencia que nos dejaba completamente extasiados²¹¹.”

Similar recuerdo guarda Zerbini:

“Fue en esta galería [Heinrich Ehrhardt] cuando por primera vez vi el trabajo de Beuys. Y Leonilson también. Nos impactó mucho. Nunca habíamos visto nada de Beuys²¹².”

Lo cierto es que es muy probable que se equivocaban cuando nombraban dicha exposición como su puerta de entrada al mundo de Beuys. Porque cuesta mucho imaginar que no hubiesen estado frente a su obra en la 15ª Bienal de São Paulo (1979). Ya fuese por su *status* como el artista europeo más importante de su tiempo, o por su controvertido halo mítico, su exposición generó un frenesí a la altura de su celebridad.

Como recoge la historiadora Ulrike Groos, un atraso imprevisto en la instalación de la pieza *Brasilienfond (Fond V)* (1979), truncó la esperada presentación alemana de aquel año en São Paulo —pues tuvo que ser transportada en navío debido a su peso descomunal, llegando días después de la inauguración—. Además, sumando a la ausencia de Beuys —que se encontraba en el montaje de su retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York, causando con ello un declarado malestar en el Consulado General de Alemania en São Paulo—²¹³, muchos fueron los que se vieron defraudados por la selección de obras hechas por el comisario Götz Adriani. 81 litografías de la serie *Códices Madrid* (1975)²¹⁴ intentaron suplir el vacío inicial dejado por la gigante escultura de fieltro sobre base de cobre y plomo. Pero, como lo describió Leonor Amarante, “para aquellos que esperaban ver el lado irreverente del artista”, las obras en papel decepcionaban²¹⁵.

²¹¹ Cozzolino, en conversación el 5 de junio de 2013. [La traducción es mía.]

²¹² Zerbini en conversación el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

²¹³ El órgano diplomático. emitió una nota mostrando su desaprobación ante la ausencia del artista: “De acuerdo con la información facilitada por la bienal, los artistas en exhibición de todos los otros países estarán presentes. La República Federativa de Alemania será la única excepción”; véase: Groos, Ulrike y Preuss, Sebastian, *German Art in São Paulo: German Art at the Biennial 1951-2012*, Berlin, Institut für Auslandsbeziehungen/Hantje Cantz, 2013, pp.194-197. [La traducción es mía.]

²¹⁴ Serie de 81 litografías de J. Beuys producida a partir de los famosos manuscritos de Leonardo da Vinci encontrados una década antes en la Biblioteca Nacional Española, tras considerarlos perdidos durante más de dos siglos.

²¹⁵ Amarante, Leonor, *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989, p. 264. [La traducción es mía.] Para consultar el texto comisarial de Adriani, véase: *15ª Bienal de São Paulo - Catálogo I* (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1979, p. 287. Es necesario notar que en dicha publicación, los datos de las obras son erróneos, pues no incluyen los datos relativos a *Brasilienfond (Fond V)* (1979) y *Códices Madrid* (1975). La siguiente participación de Beuys en la Bienal de São Paulo sería más discreta, con su video *Estado de la Eurasia* (1968) exhibido en la sección “Video Arte en la República Federal de Alemania” presentada en la 18ª edición del evento, 1985; véase: *18ª Bienal de São Paulo* (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1985, p. 164.



EXPOSICIÓN DE JOSEPH BEUYS EN LA SECCIÓN ALEMANA
DE LA 15ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1979
FUENTE: ARCHIVO WANDA SVEVO, FUNDACIÓN BIENAL DE
SÃO PAULO

Resulta como mínimo llamativo que los cuatro jóvenes hubiesen ignorado esta presentación de Beuys, tan llena de imprevistos como mediática. Sea como fuere, este desconocimiento comprobado, se debe a otras razones y no a la falta de oferta cultural de la ciudad —pues es muy improbable que, viviendo y estudiando en São Paulo, no hubieran acudido a la exposición—; aunque se pueda suponer que, interesados en otras manifestaciones artísticas o incluso influenciados por su falta de criterio como artistas principiantes, les haya pasado por alto la representación de Alemania.

En todo caso, desconocer a Beuys era algo mucho más admisible en Madrid, dónde solo en la exposición organizada por Ehrhardt se veían, por primerísima vez, las extrañas e internacionalmente veneradas piezas de aquél artista²¹⁶. Un personaje que, según la revista *Guadalimar*, era todavía un completo “desconocido para el público español”; y por ello le dedicaba un dossier especial en su número de marzo de 1981²¹⁷. El mismo año que Heinrich lograba reunir una selección de la obra gráfica y de los múltiples del artista de Düsseldorf —“porque no tenía dinero para traer ninguna obra grande”, admite el galerista—²¹⁸.

²¹⁶ Aunque fue Ehrhardt el primer galerista en Madrid en lograr exhibir la producción de Beuys, es preciso señalar que la galería Buades ya había intentado en anteriores ocasiones traer dicha producción, sin éxitos, a su espacio, como se puede confirmar mediante la cronología incluida en el catálogo de la exposición *Los Esquizos de Madrid*, que en la entrada relativa al año de 1981 informa: “Muestra de Georg Baselitz y Arnulf Rainer en la Galería Heinrich Ehrhardt de Madrid. Tras el verano, se expondrá por primera vez en España —tras frustrados intentos de la Galería Buades años antes— diversas piezas de Joseph Beuys. En paralelo, el Instituto Alemán de Madrid proyectará varios de sus filmes. Véase: “Cronología 1970-1985” en *Los Esquizos de Madrid : figuración madrileña de los años 70* (cat.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 434. Asimismo, señalar que en 1987 la galería Buades publica, en su periódico homónimo, un dossier dedicado a la vida y obra del alemán —en aquél momento más conocido en el ámbito español—, véase: *Buades (número monográfico: Beuys)*, Madrid, mayo de 1986.

²¹⁷ Aunque sin mencionar la futura exposición en la galería Heinrich Ehrhardt, el dossier incluyó una crítica escrita por Catherine Francblin, una entrevista con el artista concedida a Irmeline Lebeer y una cronología de su carrera. *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, n° 58, marzo abril de 1981, sin paginar.

²¹⁸ Ehrhardt en una conversación mantenida el 16 de septiembre de 2015.

Lo cierto es que, aunque se tratasen de objetos y obras gráficas de pequeña y mediana dimensión, además de un video, el montaje acabó ocupando las tres salas del local. Para anunciar esta reducida pero consistente muestra de la producción seriada de Beuys, Ehrhardt estampó los carteles anunciadores sobre papel de embalar. La imagen elegida era la más moderna posible: una reproducción de la recién iniciada serie de serigrafías basadas en el retrato de Joseph Beuys, de Andy Warhol —el equivalente norteamericano del artista alemán, con quien rivalizaba en atención y prestigio en la arena internacional del arte globalizado; eso, si consideramos este sistema, como uno basado en el limitado binomio Europa/Estados Unidos. —²¹⁹.



CARTEL DE DIFUSIÓN DE LA EXPOSICIÓN JOSEPH BEUYS -
MÚLTIPLES, GALERÍA HEINRICH EHRHARDT, MADRID, 1981
FOTOGRAFÍA: LUIS PÉREZ MINGUEZ
FUENTE: ARCHIVO GALERÍA HEINRICH EHRHARDT

Aunque no se haya podido contar con un registro completo de todas las obras incluidas en dicha exposición, a continuación enumero las que se han podido identificar al cotejar los registros fotográficos de la época realizados por Luis Pérez Minguez. Pese a lo incompleto del listado, éste abarca la mayor parte de las piezas presentadas, que aquí son nombradas y descritas según los datos recogidos de la versión en inglés del catálogo razonado de los múltiples de Beuys, editado por Jörg Schelmann²²⁰.

- *Trace I* (1974), Carpeta de 9 litografías sobre papel gris, y sobre papel blanco, 52 x 72 cm; 72 x 52 cm.

²¹⁹ Ambos artistas se conocen en 1979, en la galería Hans Mayer de Düsseldorf y se reencuentran en la inauguración de la retrospectiva de Beuys en el Guggenheim de Nueva York ese mismo año. El año siguiente Warhol expuso la serie basada en los retratos del alemán; véase: Bernárdez Sanchís, Carmen, *Joseph Beuys*, Hondarribia, Nerea, 1999, pp. 19-22. Para una comparativa entre los dos artistas, véase: De Diego, Estrella, *Artes visuales en Occidente: desde la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 77-80.

²²⁰ Schelmann, Jörg (ed.), *Joseph Beuys. The Multiples: catalogue raisonné of multiples and prints*, Munich, Edition Schellman, 1997.

- *Trace II* (1977), Carpeta de 9 litografías sobre papel blanco, y sobre papel de embalaje, 76 x 56 cm; 56 x 76 cm.
- *Intuition* (1968-85), Caja de madera con inscripción a lápiz, 30 x 21 x 6 cm.
- *Earth Telephone*, 1973, Serigrafía sobre papel de fieltro, 99 x 60 x 0,2 cm.
- *Sand Drawings* (1978), 11 impresiones bitono sobre papel de offset y una caja con tubo de cristal y tapón de corcho conteniendo polvo de coral, 69,5 x 49,5 cm; 49,5 x 69,5 cm (impresiones); 18,5 x 1,8 cm de diámetro (tubo de coral en caja). [En la exposición de la Galería Heinrich Ehrhardt, fueron expuestas también dos fotografías sacadas por Charles Wilp incluidas en esta serie, producidas en diciembre de 1974 en la playa de Diani, Kenia.]
- *La rivoluzione siamo noi - We are the Revolution*, 1972, Reproducción fotográfica sobre poliéster, con inscripción manuscrita y estampado, 91 x 100 cm
- *Painting Version* (1976), óleo y mantequilla sobre tejido, agujero rasgado, 76 x 56 cm.
- *Show Your Wound* (1977), Negativos fotográficos, uno con dos agujeros y pintura marrón; cristal, cristal blanco y marco de hierro. 107 x 79 x 5 cm.
- *Initiation Galoise* (1976), Litografía en color sobre cartulina, sellada. 55 x 75,5 cm.
- *Five Lithographs* (1977) , cinco litografía sobre tejido, en carpeta. 76 x 56 cm; 56 x 76 cm.
- *Foundazione per la rinascita dell'agricoltura* (1978), Serigrafías sobre cartón, sellados. 63,5 x 93 cm. [En la exposición en la Galería Heinrich Ehrhardt, se incluyó solamente la segunda pieza de la serie.]
- *From the life of the bees* (1978), Litografía sobre tejido, 56 x 76 cm.
- *The Warhol-Beuys Event* (1979), Publicación intervenida en las páginas 16-17 con óleo y lápiz, 29,7 x 42 cm.
- *SoHo News* (1980), *Revista Soho News*, firmada y numerada. 38,5 x 29 cm.
- *Oil Can F.I.U.* (1980), Lata de metal con una pequeña cantidad de aceite de oliva, grabado. 53 cm x 30,5 cm diámetro.
- *Celtic Kinloch Rannoch* (1980), Copias de fotografía en color, montada sobre cartulina, serigrafía. 139,5 x 31,5 cm.
- *For Blinky* (1980), Serigrafía sobre cartulina con escritura manuscrita añadida. 84 x 59,5 cm.
- *Triptych* (1981), Tres litografías sobre cartulina, 76 x 56 cm.
- *Sun disc* (1973) Matriz de registro (cobre niquelado) con orificio troquelado; dos almohadillas de fieltro estampadas con pintura marrón; caja, 37 x 37 x 4 cm
- *Blackboard* (1972) Pizarra, impresa en serigrafía por ambos lados, sellada. 17 x 25 x 11,3 cm.
- *Blackboard* (1980) Tres serigrafías en cartulina, 85,5 x 60,7 cm. [En la exposición en la Galería Heinrich Ehrhardt, se expuso solamente una pieza de la serie.]

De entre todas las piezas, una especialmente logró acaparar la atención de Leonilson. Colgado de una de las paredes, estaba uno más de los incontables retratos fotográficos que se

sacó Beuys a lo largo de su carrera. Pero éste, en formato póster, contenía su imagen de cuerpo entero, casi a escala natural. Con su indumentaria característica e investido de su inseparable heroicidad, Beuys mira obstinadamente al espectador, con el pie derecho adelantado como si estuviese a punto de salir marchando fuera del plano. Una proclama, insertada por el propio artista en la superficie de la obra, le devuelve a la imagen su especificidad como representación. Sin embargo, la inmediatez de su contenido desestabiliza una y otra vez el binomio arte/vida, al apelar al potencial militante de cada espectador: “La rivoluzione siamo noi”.



EXPOSICIÓN JOSEPH BEUYS - MÚLTIPLES, GALERÍA HEINRICH
EHRHARDT, MADRID, 1981
FOTOGRAFÍA: LUIS PÉREZ MINGUEZ
FUENTE: ARCHIVO GALERÍA HEINRICH EHRHARDT

Poco después de haber visitado la galería, en una carta enviada a sus primos en Brasil, Leonilson relató el impacto que le causó este trabajo:

“Estoy trabajando mucho, dibujo todo el día y mi trabajo camina hacia una simplificación, no hacia una síntesis, sino hacia una unidad con mi modo de vida. Otro día fui a una exposición de un alemán llamado Joseph Beuys. Había una frase así: ‘La revolución somos nosotros’ y creo que es exactamente esto. Estoy en un proceso de interiorización y mi trabajo, más que nunca, es mi compañero²²¹.”

Claro está que mediante la escritura el joven encontraba una manera de manifestar sus sentimientos encontrados, de poner en palabras este difícil equilibrio entre autonomía individual y necesidad de compañía. Dilemas propios de todo extranjero que, como definió Kristeva, acaba

²²¹ Extraído de la correspondencia de Leonilson enviada a sus primos Ricardo, Bete, Rafael, Marina y Bia, firmada el 27 de noviembre de 1981, y conservada en el Projeto Leonilson. [La traducción es mía.]

descubriendo la contracara de su libertad absoluta: su profunda soledad²²². Quizá por eso, Leonilson leyó de forma tan peculiar la producción de Beuys. Aquello que, en el alemán era una práctica artística auto-declarada como “plástica social²²³” y una defensa de la libertad total del individuo en la posibilidad de una colectividad por venir, fue entendida por el brasileño más bien como una fortaleza donde mitigar sus propias inseguridades profesionales, y un territorio en el que encontrar, ante todo, recogimiento e intimidad. Así, la pretendida carga utópica y universalista de la consigna de Beuys se convertía para Leonilson en un inesperado mantra motivacional, algo que rozaba los tópicos de las narrativas de auto-ayuda. Es cierto que tampoco aquí se puede aplicar una mirada tan crítica. Considerando que esta lectura de la obra de Beuys está sacada de los relatos afectivos de cartas que Leonilson envió a los suyos, habría que concederle también el derecho a la sensiblería. Porque al final, todas las cartas de amor tienen algo de ridículo, como sugirió el poeta Fernando Pessoa —de quien, como se sabe, Leonilson había sido un interesado lector—²²⁴.

Pese a ello, lo más curioso es notar que cuando Leonilson producía esta lectura por demás afectada, al final tampoco se equivocaba del todo. Pues en el centro del proyecto beuysiano estaba un innegable elogio a la subjetividad, una herencia fuertemente ligada al romanticismo y al misticismo germánicos, que iba “de Rudolf Steiner a Novalis, de Goethe a Wagner²²⁵”. Pero interpretando la obra de Beuys como si solo de un discurso de crecimiento individual se tratase, de manera involuntaria Leonilson acababa por conceder cierta razón a los principales detractores de aquel artista. Críticos que veían en el alemán, antes que un idealista revolucionario, un charlatán egocéntrico. Porque, como si demandase una especie de “suspensión de la incredulidad²²⁶”, la validez de las propuestas del artista dependía de que el público le otorgara la condición de carismático líder. Un liderazgo que permitía que su producción estuviese al servicio de su programática estetización de la política, y cuya viabilidad estaba ligada a la convicción pública de su autoridad como un maestro, su capacidad de convocatoria como político y su irrefutabilidad como chamán.

Dichas funciones se confundirían, por ejemplo, en la explicación que Beuys daba, en 1972, sobre el significado de la frase que tanto había cautivado a Leonilson en la exposición madrileña:

“Yo le diría a las personas que ellas pueden darse cuenta de la revolución si usasen el poder que tienen, pero ellas no tienen consciencia de su propio poder y por eso no logramos la revolución. Una vez más las

²²² Kristeva, Julia, *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 19.

²²³ Cf. Bernárdez, Sanchís, Carmen, *Op. Cit.*, pp. 79-84.

²²⁴ Pessoa, Fernando, *Poesías de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1993, p. 84.

²²⁵ Francblin, Catherine, “Joseph Beuys y las ideas adquiridas” en *Guadalimar, Op. Cit.*, sin paginar.

²²⁶ Concepto aplicado al análisis de creaciones literarias, audiovisuales y escénicas, entre otras, cuando el espectador voluntariamente suspende su sentido crítico, relevando posibles incoherencias e incompatibilidades de la obra, para permitir ser afectado por el argumento de la misma y lograr el disfrute adecuado de la experiencia ficcional de la narrativa.

personas tienen el poder para cambiar la situación, pero no saben que lo tienen²²⁷.”

Partiendo del obligado axioma beuysiano de que “todo hombre es un artista” y de la creencia en su propio arte como punta de lanza de un cambio político suprapartidario, esta declaración se revela, pese a la paradoja, como una máxima condescendiente, y sobre todo, plagada de un autoritarismo velado. Porque bajo su aparente horizontalidad, lo que hay es una clara demostración de lo que tanto Benjamin H. D. Buchloh como Eric Michaud, dos de sus más acérrimos críticos, definieron como un programa artístico-ideológico reaccionario y demagógico²²⁸. De igual modo, en un devastador análisis publicado en el citado dossier de *Guadalimar*, Catherine Francblin se mostraba sorprendida con la recepción positiva de lo que a ella también le sonaba a pretéritas ideologías represivas:

“Es curioso que dicho optimismo, no contrariado por ninguna realidad contemporánea, tampoco se vea contrariado por ningún recuerdo. (Beuys que afirma: ‘EL HOMBRE es artista’, ¡vivió en la Alemania nazi!) Es curioso que esos viejos tópicos de un humanismo cien veces refutado por los hechos no tropiecen con ninguna resistencia. Es curioso y, sobre todo, inquietante, esa amnesia y esa ceguera testarudas.(...) Después del superhombre germánico, del hombre nuevo comunista, ¿cómo no tenerle miedo a ese Hombre-Dios en cuyas manos confía Beuys nuestro porvenir?²²⁹”

Desde otras perspectivas, esta aparición de un líder no solicitado, además de revelar su raíz totalitaria, dejaba ver su método sumamente colonialista. A partir de un análisis sobre los intercambios entre Beuys y artistas latinoamericanos —organizados en una acusada asimetría de poder—, Katarzyna Cytlak concluye que también en el arte cualquier lógica “universalista” incurre en la opresión. Algo patente en la publicación independiente *Omaggio a Beuys*, del poeta y artista uruguayo Clemente Padín, que consistía en un comentario irónico justamente sobre la obra *La rivoluzione siamo noi*. Junto a la repetición del lema en italiano, en cada página, Padín incluye la imagen de diferentes personajes —un policía, un hombre de traje, una pareja desnuda, el Papa, Hitler, entre otros— hasta que la última página Padín la reservó para una fotografía de varios trabajadores rurales recogiendo la cosecha. Pero incorporaba un pequeño cambio en el subtítulo: “piccola correzione ideologica: la rivoluzione siamo noi”, en traducción libre, “una pequeña corrección ideológica: la revolución somos nosotros.” Desde su mirada gestada en los años

²²⁷ Joseph Beuys en “Joseph Beuys: We are the revolution” en *Flash Art*, n° 261, Julio/Agosto/Septiembre de 2008, <http://www.flashartonline.com/article/joseph-beuys-2/> [Se trata de un extracto de una entrevista no publicada, realizada en julio de 1972, con motivo de Documenta 5. La traducción es mía.]

²²⁸ Cf. Buchloh, Benjamin H. D., “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminar Notes for a Critique” en Ray, Gene (ed.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, Nueva York, D.A.P./John and Mable Ringling Museum of Art, 2001 [Publicado originalmente en *Arforum International*, v. 18, n° 5, enero de 1980.]; Michaud, Eric, “The Ends of Art according to Beuys” en *October*, v. 4, verano, 1988, pp. 36-46.

²²⁹ Francblin, Catherine, *Op. Cit.*.

adversos de la dictadura militar uruguaya de 1973 a 1985 —muy diferente del contexto capitalista occidental vivido por Beuys—, la revolución que él proponía se organizaba de abajo hacia arriba, de forma colectiva por los propios trabajadores. Pues, como aseguraba Padín, era un movimiento que prescindía de la ideología del progreso, de la presunción de la originalidad, del hermetismo elitista y de otros valores de las neovanguardias europeas que, según él, flaco favor hacían al contexto latinoamericano. Sobre todo, era una revolución que renunciaba a cualquier concentración de poder en manos de un líder visionario que, como en la obra gráfica expuesta en la galería de Heinrich Ehrhardt, da un paso adelante pero que, en realidad, acababa esquivando la mirada. Y que como recalca Cytlak, resulta además muy sugerente considerar que la publicación de Padín vio la luz en 1976, años antes de análisis como los de Buchloh, Michaud y de Francblin²³⁰.

Quizá Leonilson no fuese tan consciente de las controversias generadas por el ideario artístico-político de Beuys. O tampoco estuviese interesado en cualquier acercamiento teórico —al menos durante los primeros años de su carrera—, que no se centrase en la potencia expresiva de la subjetividad empleada en el arte. Lo cierto es que, poco dado al impulso revolucionario —tal y como se comprobaría años después con su célebre aforismo “Leo no puede cambiar el mundo”—²³¹, es muy probable que solo se relacionara con la figura del alemán a través su dimensión mitificada. Nada incompatible con alguien que trataba con sus referentes artísticos desde una idealización —aunque dicha idealización se diera bajo criterios muy propios y, no de manera infrecuente, discrepando del relato oficial sobre aquellos mismos—. Un sujeto que convertía sus visiones idealizadas en admiraciones platónicas, como bien recuerda Leda Catunda:

“Él también desarrollaba muchas relaciones platónicas, por colegas o desconocidos, como aquella vez que se enamoró de Daniel Day-Lewis. Puedes ver que algunas de sus pinturas son retratos del actor²³².”

De cualquier manera, todo esto nos hace regresar a Madrid: una vez estando fuera de su país, por fin libre de estructuras familiares y de la insatisfacción que sentía durante su formación artística en São Paulo, ¿necesitaba Leonilson un nuevo héroe? ¿Aspiraba a encontrar un guía que le reconciliase con el arte? ¿Estaba dispuesto a someterse a pautas programáticas ajenas? En suma, ¿le hacía falta obedecer a otro maestro?

Aunque poco después de volver definitivamente a Brasil Leonilson confirmase que la obra de Beuys le había abierto sus ojos²³³, no tardaría mucho en revelar un profundo desencanto. Las

²³⁰ Cf. Cytlak, Katarzyna, “La rivoluzione siamo noi” en *Third Text*, v. 30, n° 5-6, 2016, pp. 346-367.

²³¹ Sobre esta frase y la obra donde figura, véase nota 76 del apartado 1.2.6.

²³² Leda Catunda en Ralston, Ana Carolina, “Leonilson: assista ao preview de suas duas exposições em São Paulo” en *Vogue Brasil*, 30 de julio de 2014, <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2014/07/leonilson-assista-ao-preview-de-suas-duas-exposicoes-em-sao-paulo.html> [La traducción es mía.] Sus amigos Eduardo Brandão y Jan Fjeld también recuerdan la pasión platónica que alimentaba Leonilson hacia su admirado piloto de automovilismo brasileño Ayrton Senna, en una conversación mantenida el 23 de junio de 2016. A Pedrosa, Leonilson reconoce estos enamoramientos: “Hice trabajos para amigos míos, que conocí en la infancia, en la adolescencia, o incluso ahora. Solo veía una foto y dedicaba un trabajo para esa persona. A veces, me enamoro con solo ver una foto. Sé que es de locos, pero es guay.” en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 118 [La traducción es mía.]

²³³ Leonilson en Coutinho, Wilson, *Op. Cit.*

razones para su decepción no son muy claras, pero en una declaración de 1985 evidencia que ya no le convencían los predicados del alemán:

“Había oído muchas mentiras —de gente de fuera incluso, como Beuys—
(...) y quise descubrir mi camino²³⁴.”

Tampoco fue posible recuperar el comprobado contacto que pudo tener con el consagrado artista. En realidad, una vez de vuelta en São Paulo, muchas fueron las veces en las que la prensa local se hizo eco de un posible encuentro entre ambos en Europa. Aunque en algunas ocasiones se indicó de forma errónea que dicho encuentro se dio cuando el brasileño vivía en Madrid²³⁵ —donde Beuys solo viajaría en 1985, debido a su primera gran exposición pública en la Fundación Caja de Pensiones²³⁶—, el propio Leonilson confirmó que le había conocido durante la documenta de Kassel de 1982²³⁷.

Lo cierto es que pese a su declarado desinterés por la obra del alemán²³⁸, es posible comprobar que coleccionó catálogos del artista, siendo uno de ellos el de la referida exposición española —publicado después de que el brasileño admitiera su desencanto por Beuys—²³⁹. Asimismo, no sería ilógico hallar alguna reciprocidad —principalmente en el campo de las estrategias plásticas—, entre la producción de Leonilson y aquella que conoció en la Galería Heinrich Ehrhardt.

No deja de ser relevante que su primer contacto con la prolífica producción beuysiana se diese a partir de sus múltiples: un conjunto de obras que, a diferencia de las hiperbólicas esculturas y acciones, parecen adecuarse a formas de expresividad preferidas por Leonilson. Por un lado, es difícil asumir que la importancia que concedía Beuys a esos pequeños objetos seriados dentro de su propia producción no fuera comparable con el aprecio que demostró Leonilson por la reducida materialidad de estos trabajos, ya fueran bi o tridimensionales²⁴⁰. Una materialidad que, en el caso del alemán, se prestaba tan bien a la difusión de su ideario político:

²³⁴ “Nova pintura brasileira vai para Paris” en *Folha de S. Paulo*, 12 de marzo de 1985, p. 40. [La traducción es mía.]

²³⁵ Coutinho, Wilson, *Op. Cit.*

²³⁶ En ese año tuvo lugar la exposición *Joseph Beuys: Dibujos*, en la Fundación Caja de Pensiones, en Madrid, del 24 de octubre al 9 de diciembre de 1985. La presencia del artista puede confirmarse dada la cobertura mediática de dicha exposición: Jiménez, Carlos, “Joseph Beuys, un pintor que hace del arte antropología” en “Guía”, *Tiempo de hoy*, n° 182, p. 157.

²³⁷ “En realidad, fue superimportante conocerle [a Beuys] durante la cuadrienal de Kassel, en Alemania”; Leonilson en “Expressão artística de 12 jovens” en *Folha da Tarde*, 12 de marzo de 1985. Leonilson estuvo en la Documenta 7, comisariada por Rudi Fuchs, de la que conservó su catálogo oficial en su biblioteca personal. Además, en su agenda personal de 1982, deja una nota el día 19 de junio en la que apunta “Kassel (...) Beuys-Restany”, indicando la ciudad dónde estaba para la Documenta y el nombre del artista, junto con el nombre del comisario Pierre Restany que, según esta misma agenda, le había ayudado a encontrar un cuarto disponible en la ciudad para que pasase la noche anterior. Apuntó Leonilson el día 18 de junio: “Kassel / medianoche/no había ni un solo cuarto para dormir. Por fin más o menos a la 1 de la mañana me encontré con Annette y Pierre Restany y ellos me salvaron.” Esta agenda se conserva en el archivo documental del Projeto Leonilson. [Las traducciones son mías.]

²³⁸ Este desinterés también se hace presente en su entrevista con Pedrosa, cuando, hablando de sus referentes artísticos, Leonilson citó a Beuys pero sin darle tanto protagonismo como a Klee, Palermo y Hesse —a los último dos se les dedican los apartados a continuación—. Véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 220-221.

²³⁹ Catálogos de Beuys encontrados en la biblioteca personal de Leonilson: Bastian, Heiner, *Joseph Beuys : dibujos, drawings*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1985; Beuys, Joseph, *Joseph Beuys : Wasserfarben = watercolours*, 1936-1963, Berlin, Propyläen Verlag, 1975 y Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979.

²⁴⁰ Christoph Schreier sostiene la relevancia de los múltiples en la producción de Beuys, citando a Schelmann: “Sin ser, ni mucho menos, una mera nota marginal en su obra, el número de múltiples asciende según el catálogo a 557, de los que aproximadamente 450 son propiedad del Kunstmuseum de Bonn. Si esta cifra ya impone por sí sola, también sorprende la diversidad de temas y medios de los múltiples que, además de objetos y series gráficas, incluyen fotografías, volantes, postales, cintas magnetofónicas, discos, películas, cintas de video, sellos, etc.”, Schreier, Christoph, “‘Todo’ Beuys: Sobre la función y el significado de los múltiples en la obra de Joseph Beuys” en *Joseph Beuys. Múltiples* (cat.), Valencia, Institut Valencià d’ Art Modern, 2008, p. 21. [Transcripción original de Schelmann, Jörg (ed.) *Op. Cit.*, p. 9.]

“Estoy interesado en la distribución de soportes físicos en forma de ediciones, porque estoy muy interesado en la difusión de ideas. Aunque parezca que estos objetos no son capaces de producir un cambio político, creo que de ellos emana con más fuerza que de las propias ideas que los inspiran. Para mí lo importante es el carácter de soporte de la edición...”²⁴¹

También resulta curioso que, siendo un creador tan generoso con sus amigos²⁴² y tan aficionado a los objetos de consumo —ya fuese un souvenir, una prenda de firma o un mueble de diseño—, Leonilson no se haya abierto a la posibilidad de la producción seriada. Más atraído por la unicidad de cada una de sus obras y por una autoría concentrada, pocas veces ha trabajado, por ejemplo, con formatos técnicamente reproducibles como el grabado — experimentos que se limitaron solo al periodo de mediados de los setenta e inicios de los ochenta—²⁴³. Otra producción próxima a esta lógica de difusión fue el dibujo *Liberté, Egalité, Fraternité* (1989), encargado por el gobierno francés para la colección conmemorativa del segundo centenario de la Revolución Francesa²⁴⁴. Otros casos son el álbum *Álbum estigmas curiositas exvagos V*, editado por Georges Rucki con una selección de dieciocho litograbados²⁴⁵, además de sus dibujos para el informe anual de 1989 de White Martins, empresa brasileña de producción y comercialización de gases industriales²⁴⁶. Este último trabajo merecería un análisis detenido en una investigación futura, pues de cierto modo, remite a los motivos visuales de la serie de grabados de Beuys, *Five Litographs* (1977), presente en la exposición madrileña de 1981²⁴⁷.

Sin embargo, su proyecto de mayor proyección popular se produce al colaborar con la periodista Barbara Gancia, con ilustraciones para la sección “Talk of the Town” del diario *Folha de S. Paulo*. Dibujos que, como definió Ivo Mesquita, se acercan a una sugerente banalidad, tanto por el carácter efímero y cotidiano de los periódicos como por el anonimato circunstancial de sus lectores. Pero una banalidad que, como matiza el comisario, indaga en la capacidad social del trabajo artístico, sobre todo cuando éste se encuentra inscrito en las dinámicas de la economía contemporánea²⁴⁸. Aunque sean prácticas con sus propias especificidades y evidentes

²⁴¹ Schreier, Christoph, *Op. Cit.*, p. 23.

²⁴² Ana Maria Tavares recuerda en una conversación mantenida el 23 de junio de 2016 que Leonilson siempre que la visitaba traía algún detalle o regalo para ella. La periodista Barbara Gancia describe una situación similar: “Léo vino en autobús hasta mi casa para traerme un regalo. Era un dibujo de un piano, delineado en tinta china. Del teclado, despuntaban dos flashes de luz en crayón amarillo y, de la caja de resonancia, una antorcha en crayón azul” en Gancia, Barbara, “Piano de Creiom” en Ivo Mesquita, *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. 2ª ed. [rev. e ampliada], São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 9. [La traducción es mía.]

²⁴³ Cf. *Leonilson: catálogo raisonné/ 1990-1993*, v. 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, pp. 280-281.

²⁴⁴ *Sin título* [del portfolio “Estampes et Révolution, 200 après”] (1989), Litografía sobre papel, 75 x 56 cm

²⁴⁵ Rucki, Georges (ed.) y Leonilson, *Álbum estigmas curiositas exvagos V*, París, 1989.

²⁴⁶ La serie está constituida por diez dibujos sobre papel, con materiales variables como goache, acuarela y bolígrafo negro permanente. La serie completa se pueden consultar en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981-1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, pp. 428-435 y Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 102-107.

²⁴⁷ Llama la atención la similitud de los motivos visuales de la serie de Beuys con obras gráficas de Leonilson como *Rios afluentes y río principal* (1990) y *Mantiqueira Bocaina Tijuca* (1990), véase: 4 *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981-1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, pp. 328 y 430.

²⁴⁸ Cf. Mesquita, Ivo, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

discrepancias, es posible pensar que, así como ocurre con los múltiples de Beuys, las ilustraciones de Leonilson no solo importan por su dimensión cuantitativa. Ni tampoco porque serían solo una versión extendida y miniaturizada de su obra “oficial”. Sino más bien porque excediendo la función de subtextos o discursos paralelos, las ilustraciones de Leonilson, así como múltiples de Beuys, fueron producciones basadas en un funcionamiento metonímico. Pues mientras que para el brasileño cualquier obra suya era como su propio corazón ofrecido al público, el alemán justificaba la centralidad de aquellas piezas en su producción con una explicación que facilitó al coleccionista Günter Ulbrich: “Si tenéis todos mis múltiples, me tenéis a mí entero²⁴⁹.”

Esta conceptualización corporificada de sus creaciones se veía incrementada cuando se las consideraban como pequeñas fuentes de energía²⁵⁰. El significado y valor de los múltiples se medía por sus cualidades de transferencia energética que, al hallar capacidades metafísicas en materiales banales, pasaban a emitir dichas fuerzas incluso sin la presencia de su creador. Nociones que Leonilson pareció tomar prestadas, sobre todo a partir de finales de los noventa, cuando sus decisiones plásticas empezaron a responder a una inclinación mística muy particular y a las supuestas capacidades curativas de determinados materiales²⁵¹. No pasa desapercibido que uno de los soportes más emblemáticos del legado beuysiano —el fieltro—, sea también uno de los favoritos del brasileño. Sin negar la connotación ambivalente del tejido para el primero —para quien el fieltro simbolizaba una calurosa protección, a la vez que la incomunicación y el aislamiento existencial—²⁵², el segundo le añadía además una fuerza erótica:

“Cuando voy a hacer un trabajo, y estoy delante del material, me preocupo con las partes que se juntan, por ejemplo, dos tonos de fieltro, o una camisa rasgada con un *voile*. Esto es totalmente fetichista, sensual²⁵³.”

²⁴⁹ Schreier, Christoph, *Op. Cit.*, p. 23.

²⁵⁰ Cf. Bernardez Sanchís, Carmen, *Op. Cit.*, pp. 10-15.

²⁵¹ Es interesante observar que durante sus últimos años de vida, Leonilson se acercó a la antroposofía y a la homeopatía, fundadas respectivamente por Rudolf Steiner y Paracelso. Ambos resultan de gran importancia en las referencias teóricas de Beuys, véase: *Ibid.* Leonilson comentaba a en entrevista a Pedrosa sobre el uso terapéutico que hacía de sustancias como el oro; véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 262.

²⁵² Cf. *Ibid.*, pp. 37-39

²⁵³ Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 129. [La traducción es mía.] El crítico Nelson Aguilar aporta una visión alternativa al uso del fieltro por Leonilson: “El fieltro hecho por fibras prensadas funciona como anti-tela, desenmarañándose del largo del telar en busca de la libertad de direcciones, invención de los nómadas turco-mongoles. Su empleo por Beuys o Morris refleja esta genealogía. Aguilar, Nelson, “As verdades de Leonilson”, en *Folha de S. Paulo*, 8 de marzo de 1996, https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/08/caderno_especial/17.html



TRAJE DE FIELTRO, 1970
JOSEPH BEUYS
FIELTRO
170 X 100 CM

Piezas como *O día do herói* (1990), *Para o meu vizinho de sonhos* (c. 1991), *O templo* (1992) y *Les moments* (1992), producidas cosiendo con hilos sobre fieltros de diferentes colores, constatan el uso compartido que hace Leonilson de este soporte textil. Pero el diálogo resulta aún más sugerente cuando extrapola a otras telas, tales como el terciopelo y el *voile*, los poderes energéticos y las funciones identitarias atribuidas al fieltro por Beuys. Obras como *T-Shirt* (1993) y *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo* (1991), pese a sus diferentes patrones y bases textiles, no dejan de flirtear con el célebre *Traje de Feltro* (1970) de Beuys²⁵⁴. Y desde sus semejanzas, terminan por acentuar no solo sus diferencias técnicas sino que más bien señalan, desde la frágil costura del joven artista, las inconsistencias en el discurso del maestro. Inconsistencias la que residen en su discutible pretensión por borrar su autoridad. Pues con la reproducción de un traje, Beuys ambicionaba convencer a su público de que cualquier objeto y cualquier persona podía ser un agente artístico y, mediante la prenda expuesta, pensaba lograr una autoría compartida con su público. Sin embargo, el efecto quizá sea totalmente el contrario: el traje reafirma, por la ausencia misma de su autor, la hegemonía de Beuys como autor —a fin de cuentas, el fieltro es su marca personal y, en definitiva, es él el dueño del traje—. Esta difuminación de la autoría, aunque no fuera buscada *ex profeso* por Leonilson, sí parece lograda en su desproporcionada camiseta roja y en su ascética túnica blanca, cosidas con su escasos

²⁵⁴ Como recoge su propio título, el alemán produjo toda una serie de este traje enteramente con fieltro. Beuys entendía este múltiple como una demostración de que cualquier objeto cotidiano podría ser artístico y que, entonces, cualquiera era un artista en potencia.

conocimientos en corte y patronaje. Además, a la sensualidad que Leonilson buscaba en sus telas, se une una inquietante ambigüedad de género. Particularidad que, además, dispararía otra posibilidad de revisión de la pieza de Beuys.



T-SHIRT, 1992
LEONILSON
HILO SOBRE TERCIOPELO
75 X 50 CM
FOTOGRAFÍA: RAFAEL ASSEF / © PROJETO
LEONILSON



*O QUE VOCÊ DESEJAR, O QUE VOCÊ QUISER,
EU ESTOU AQUI, PRONTO PARA SERVÍ-LO*, 1991
LEONILSON
HILO SOBRE VOILE Y PERCHA DE COBRE
136 X 51 X 10 CM
FOTOGRAFÍA: EDUARDO ORTEGA / © PROJETO
LEONILSON

Sin la intención de agotar las múltiples relaciones interpretativas, faltaría señalar que además de la pasión por lo pequeño, lo ordinario y el simbolismo de los materiales y objetos, Leonilson también compartía con Beuys el gusto por la intervención gráfica sobre materiales cotidianos, a menudo provenientes del mundo del consumo de masas. Si, desde luego, dicha práctica no es algo exclusivo del alemán, tampoco se puede considerar casual la similitud entre *Sin título* (1985) de Leonilson²⁵⁵ e *Initiation Gauloise* (1976), pieza que conocía de la galería de Ehrhardt. En esta litografía Beuys intervino gráficamente en un plano del metro de París, utilizando los símbolos de los ritos de iniciación gálicos. A primera vista, parece lejana cualquier posibilidad de comparación con el trabajo de Leonilson. Sin embargo, una mirada más atenta revela que este último, pese a cubrir casi toda la superficie pictórica en su obra señalada, deja entrever —por la relativa transparencia del blanco y por su pincelada negligente—, algunos signos cartográficos del soporte intervenido: un mapa de Munich. Pese a los resultados visuales disímiles, no es descabellado suponer que en la trayectoria de referencias que ligan la capital francesa concebida por Beuys con la ciudad alemana elaborada por Leonilson, pueda residir un encuentro entre ambos en el “Madrid, 1981”



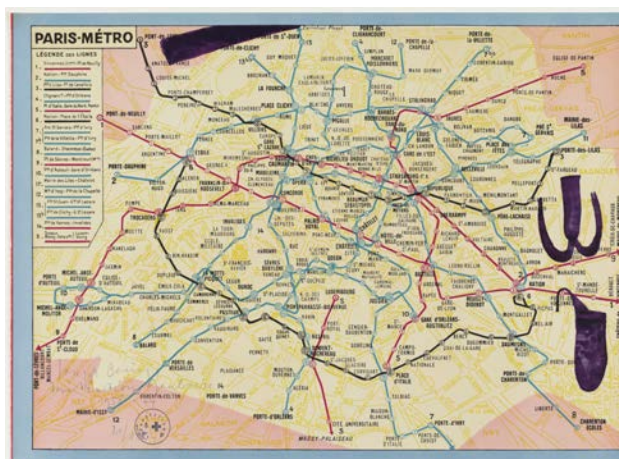
SIN TÍTULO, C. 1986

LEONILSON

ACRÍLICO, TINTA METÁLICA, ACUARELA Y BOLÍGRAFO
SOBRE PAPEL IMPRESO

49 X 70 CM

FOTOGRAFÍA: EDUARDO ORTEGA / © PROJETO LEONILSON



INITIATION GALOISE, 1976

JOSEPH BEUYS

LITOGRAFÍA EN COLOR SOBRE CARTULINA, SELLADA
55 X 75,5 CM

A la relación de Leonilson y la perspectiva propia de la cartografía, que se demostrará en otras obras discutidas más adelante²⁵⁶, habría que sumar el uso análogo que también han hecho ambos artistas de las publicaciones periódicas. De la misma manera que manchaba la superficie de los mapas de bolsillo, Beuys confeccionó muchos de sus múltiples firmando suplementos

²⁵⁵ *Sin título*, c. 1986, 49 x 70 cm, tinta acrílica, tinta metálica, acuarela y bolígrafo sobre papel impreso.

²⁵⁶ Véase apartado 5.1.

culturales —*Soho News* (1980)—²⁵⁷, o garabateando apuntes sobre reportajes como si fueran las famosas pizarras que utilizaba en sus conferencias —*Appeal for an Alternative* (1979)—²⁵⁸. Es necesario subrayar que dichas intervenciones siempre se llevaban a cabo sobre artículos o reportajes que trataban de él mismo, donde sus trazos manuscritos operaban como el gesto propio de un sujeto romántico, que ambiciona dejar su huella allí por donde pasa y, preferiblemente, mientras consolida el valor de su sello personal.

En la producción de Leonilson se puede localizar el uso de este procedimiento en 1985. Mediante esta estrategia intervencionista, haría su primer acercamiento a la temática del VIH/sida —años antes de su diagnóstico como seropositivo—²⁵⁹. Para no adelantar los temas que, como las cartografías, volverán a ser tratados en el siguiente capítulo, de momento es suficiente con señalar que, interviniendo sobre un reportaje impreso sobre la epidemia, el artista parecía hallar su particular manera de hacer política. Pese a que aseguraría en una breve nota, publicada en *Folha de S. Paulo* a finales de los ochenta: “yo no creo en el arte revolucionario²⁶⁰.” Década que, por cierto, comenzaba para él mientras visitaba por las modernísimas salas de cemento y neon de la galería Heinrich Ehrhardt en Madrid. Dónde el póster del heroico profesor alemán le miraba directamente a los ojos, inculcando una lección que, por lo visto —y siendo un eterno alumno rebelde—, Leonilson luego trataría de refutar.

4.1.4.2. Eva Hesse

“En 1979 fue la primera vez que vi alguna cosa de Eva Hesse en la casa de un amigo mío. (...) Me pareció diferente, raro, y era lo que me gustaba. (...) Los otros trabajos, creo que yo ya sabía... podía hacer. El de Eva Hesse, no. Yo creía que había alguna cosa. Yo no sé qué fue lo que me dejó impresionado. Creo que era lo siguiente: era diferente. (...) Incluso me acuerdo que antes de salir de Brasil, hice unos trabajos super influidos por Eva Hesse, en 1979. (...) Una esculturas con tela. Cogía unas telas y cosía, hacía unos pliegues, hilaba. (...) No eran orgánicos. Eran incluso geométricos, porque creía que era la cosa más sencilla que podía hacer, ¿me entiendes?²⁶¹”

²⁵⁷ *Soho News*, v. 7, nº 5, 1 al 7 de noviembre de 1979, 38,5 x 29 cm, firmada y numerada. Este múltiple estuvo expuesto en la galería Heinrich Ehrhardt en la exposición que visita Leonilson.

²⁵⁸ La intervención se hizo sobre *Frankfurter Rundschau*, 23 de diciembre de 1978, en un reportaje sobre las actividades políticas de Beuys. No se ha podido constatar que este múltiple también estuviera en Madrid.

²⁵⁹ *Saque e aproveite a vantagem* (1985), tinta acrílica, tinta metálica, gouache, barniz sobre periódico, 58 x 69 cm; véase: *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981 -1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 215.

²⁶⁰ “Leonilson expõe telas do ‘diário’” en *Folha de S. Paulo*, 19 de mayo de 1989, p. E2. [La traducción es mía.]

²⁶¹ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 220-221. [La traducción es mía.] No se ha podido, sin embargo, identificar en su producción anterior a 1980 ninguna obra escultórica con clara semejanza a la producción de Eva Hesse. Se podría sospechar que tal vez pudiese referirse a tres ensamblajes producidos en 1979 (*O palco variado*, *Palco Ilustrado*, *Sem título*), en los utilizó combinaciones de diversas telas como vaquera, lona y estopa con aplicaciones de tinta acrílica, gouache y materiales como conchas y papel de embalar, todo enmarcado en caja de madera, metal y cristal; véase: *Leonilson: catálogo raisonné/ 1971 -1980*, v. 1, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 214.

Como aclara Leonilson en su entrevista con Pedrosa, Eva Hesse ya era una fijación desde los años previos a su decisivo viaje. Así, al igual que su admiración por Paul Klee, en Madrid pudo confirmar la extraña fascinación que le causaba aquella creadora tan rara, aquella artista que desafiaba la capacidad de aquél joven a la hora de definirla. Y, por ese mismo motivo, a diferencia de otros creadores, tan compleja de “deglutir”.

Pese a que durante su estancia siguió sin poder acceder personalmente a las obras de Hesse²⁶², Leonilson tenía carta blanca para consultar la biblioteca de Ehrhardt, como ya se ha comentado. Y como es de esperar, entre sus volúmenes favoritos, estaban los catálogos de la artista alemana. Lo que en principio podría considerarse una experiencia insatisfactoria, subsidiaria de un contacto de primera mano, comprobó ser una privilegiada posibilidad formativa. Comparable con sus visitas a las exposiciones de Klee y de Beuys, las largas horas de consultas en aquella colección privada, repleta de publicaciones especializadas internacionales, representó para Leonilson una ampliación exponencial de su repertorio, y también la especialización de sus conocimientos sobre esta artista que tantas veces evocaría en su producción futura. Incluso, él confesaría años después: “yo a veces lloro cuando veo un libro suyo²⁶³.”

No haría falta decir que, como muchos contemporáneos suyos en Brasil, era un completo enamorado de las ediciones de arte, en especial de los raros volúmenes dedicados a las manifestaciones estrictamente contemporáneas. Pasión que Wilson Coutinho recalca en un perfil dedicado al artista y publicado en *Jornal do Brasil* en 1983, cuando observaba que, antes de decidir mudarse a España, “el crítico Casimiro Xavier le había prestado revistas especializadas en arte y Leonilson, siguiendo el destino de su generación, fue nómada²⁶⁴.” Esta forma de actualización no era en absoluto una exclusividad de Leonilson, sino que también la empleaban los agentes españoles en aquella época. Porque mediante estos pequeños lujos asequibles, se intentaba contrarrestar —al tiempo que se ponía de manifiesto— la precariedad y la diferencias de oportunidades en el mapa global del arte. Algo que se percibe con claridad en una anécdota, recordada por Juana de Aizpuru, acerca de los primeros años de ARCO, cuando

“las galerías extranjeras no vendían obras. Pero sí se compraban muchos catálogos. Lucio Amelio [galerista italiano] comentó que trajo a ARCO el mismo número de catálogos que a otras ferias, y el segundo día, ya había vendido todo. La gente tenía tal ansia de enterarse y de ver, que

²⁶² La primera vez que el público español pudo ver su obra fue en 1986, en la exposición *Entre la Geometría y el Gesto : Escultura Norteamericana, 1965-1975*, que tuvo lugar en el Palacio de Velázquez, en Madrid, del 23 de mayo al 31 de julio; seguida de la primera individual organizada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno, en Valencia, del 10 de febrero al 4 de abril de 1993; véase: Armstrong, Richard y Marshall, Richard (ed.), *Entre la Geometría y el Gesto : Escultura Norteamericana, 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1986; *Eva Hesse* (cat.), Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.

²⁶³ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 87. [La traducción es mía.]

²⁶⁴ Coutinho, Wilson, *Op. Cit.* [La traducción es mía.]

compraban catálogos, porque de aquello no entendían nada, pero tenían ansia de saber²⁶⁵.”

Igualmente manifiesta era la curiosidad del brasileño por la artista alemana de quién, en cuanto pudo, también adquirió un catálogo para su colección particular²⁶⁶, reconociéndola como uno de sus grandes ídolos. Nacida en 1936 en Hamburgo, se trasladó a Nueva York con su familia en 1939, huyendo de la persecución nazi a la comunidad judía. En esta ciudad se formó y desarrolló su consagrada producción. La única excepción fue 1964, año en que el estuvo acompañando a su marido, entonces el escultor Tom Doyle, en una estancia en Düsseldorf —y que, desde muchos puntos de vista, representó un momento de inflexión en su práctica artística —²⁶⁷. Una vez de vuelta a Estados Unidos, fue cuando dio inicio a su aclamada producción, la que a tantos manuales de historia del arte les sirvió como modelo de la tendencia conocida como post-minimalista. Amiga de Sol Lewitt y de la crítica Lucy Lippard, contemporánea de producciones tan peculiares como las de Louise Bourgeois, Lynda Benglis, Bruce Nauman o Robert Smithson, Hesse desarrolló un lenguaje muy identificable: cuerda, yeso y fibra de vidrio daban forma a objetos que, aunque partiendo del legado minimalista, acababan oponiéndose a la objetividad “fría” de ese movimiento. Durante su breve carrera —interrumpida en 1970, a los treinta y cuatro años de edad, debido a un cáncer cerebral—, Hesse produjo un arte de difícil clasificación, como su propia personalidad, que con tanta frecuencia ha sido auscultada a partir de sus entrevistas y diarios²⁶⁸. Ambas, obra y persona —indisociables, según la propia Hesse—, dieron lugar a una persistente mitificación de su figura artística. Hecho que, considerando la inclinación romántica de Leonilson, seguramente le haya acercado aún más a esta creadora.

Pese a que él admitía su escaso hábito de lectura, es muy poco probable que, además de ver las imágenes impresas en los catálogos, no haya leído al menos alguna de las entrevistas concedidas por Hesse. Pues, a menudo, cotejar las declaraciones de una con las del otro causa un extraño asombro. Más allá de una dramática similitud biográfica —jóvenes artistas precozmente fallecidos en su treintena a causa de trágicas enfermedades—, muchas veces Leonilson parece replicar punto por punto los singulares posicionamientos de Hesse, dejando en

²⁶⁵ Juana de Aizpuru en Primo de Rivera García-Lomas, Paloma, *Op. Cit.*, p. 109. La galerista ya había hecho declaraciones similares en una entrevista anterior: “Me decía Lucio Amelio: ‘Traemos aquí la misma cantidad de catálogos que llevamos a otras ferias, pero aquí se nos acaban el segundo día.’ Era un ansia de saber, de conocer, de sentirse protagonistas de una época. El público era muy poco entendido de lo que ocurría en el extranjero, pero su capacidad de aprendizaje, con aquella seriedad...”, véase: en “Aquellos maravillosos Arcos: Entrevista a Juana de Aizpuru realizada por Alberto López Cuenca (extracto) 23 de febrero de 2004)” en *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, n° 1, Barcelona/San Sebastián/Sevilla, Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Arteku -Diputación Foral de Gipuzkoa/UNIA arteypensamiento, 2004, p. 95.

²⁶⁶ Barrette, Bill, *Eva Hesse : sculpture : catalogue raisonné*, Nueva York, Timken Publishers, 1989. Seguramente este catálogo formó parte de la propuesta que Leonilson presentó para su exposición en el Centro Cultural São Paulo (1989). El artista, enfadado con la práctica de una infinidad de jóvenes que descaradamente copiaban a Hesse y Beuys, fotocopió catálogos de estos artistas, exponiendo las copias en una de las paredes. Resulta como mínimo sorprendente que un artista que tanto se apropiaba de artistas como Hesse, se mostrase tan proteccionista sobre el legado de aquella. Esta actitud beligerante contra cualquiera que se apropiase de sus técnicas o poética la cuenta el propio Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 87-99.

²⁶⁷ La noción de un cambio en su producción post-Düsseldorf está refrendada, por ejemplo, en Bois, Yve-Alain, “Estúpida” en *Arte & Ensaïos*, n° 15, Rio de Janeiro, UFRJ, 2007, p. 177-178. En un análisis más autobiográfico, Lucy Lippard afirmó en una entrevista con Nancy Holt y Robert Smithson: “Entonces regresó de Alemania. Yo fui amable con ella, por supuesto, pero no la tomé en serio. Pero ella tenía ese portfolio, que miré y pensé: ‘Caramba, definitivamente algo está sucediendo aquí.’ (...) El trabajo de Eva antes de eso era bueno, pero poco interesante. Se estaba convirtiendo en algo que realmente parpadeaba.”, véase: “Out of the Past: A Conversation on Eva Hesse”, *Artforum international*, v. 46, n° 6, 2007, pp. 236-257. Para un análisis sobre el cambio cromático de su producción, tras su regreso de Alemania, véase: Fer, Briony, “Eva Hesse and Color”, *October*, Invierno 2007, n° 119, pp. 21-36.

²⁶⁸ Para un repaso de la vida y obra de la artista, véase: Nemser, Cindy, “A conversation with Eva Hesse” en Nixon, Mignon (ed.) *Eva Hesse*, Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 1-28. En los últimos años se han publicado muchas de las anotaciones personales de la artista, como: Hesse, Eva, *Datebooks, 1964/65: A Facsimile Edition*, Yale University Press, 2007; Rosen, Barry (ed.), *Eva Hesse: Diaries*, Nueva York/New Haven, Hauser & Wirth Publishers/ Yale University Press, 2016.

suspenso una duda: ¿genuina coincidencia o manifestación de una extrema idolatría? De ahí que no sea nada trivial que Lagnado, en su monografía sobre Leonilson, haya tenido como principal modelo teórico y horizonte ético, el fundamental estudio que Lippard realizó sobre su amiga alemana²⁶⁹. Como apuntó la crítica brasileña, el diálogo entre ambas obras puede ser productivo cuanto menos se centre en lo biográfico. Asumiendo la dificultad que Hesse representó para la crítica más ortodoxa, al proclamar que su arte y su vida son inseparables, Lagnado abogaba por un ejercicio interpretativo que no hallase en la biografía la única justificativa posible para aquellos trabajos²⁷⁰. Siempre y cuando resultase posible separar una de la otra.

En el caso de Leonilson, el hecho de haberse apropiado del mismísimo compromiso de Hesse —“mi trabajo es una cuestión personal²⁷¹”—, se convertirá en un aspecto sumamente definitorio para su lenguaje artístico y estrategias de producción. Para él el vínculo de su dimensión personal con su práctica profesional era parte del “salto en el abismo” que decidió dar —tal y como dejó registrado en el cortometraje *Spray Jet*—. Y por eso, lejos de ser un proyecto auto-centrado e indulgente, resultó ser ante todo una práctica arriesgada y sobre todo, solitaria. Hesse no deja lugar a dudas cuando, de manera semejante, confirmaba que su proceso creativo era también como una caída libre:

“Mi actitud hacia el arte es lo más abierto. Esto es lo opuesto al conservadurismo —solamente libertad y voluntad para trabajar—. Yo realmente camino al borde del abismo... (...) Es una buena manera de definirlo. Sí, me gustaría saltar a este abismo²⁷².”

Esta autodeterminación y ansia por una completa liberación de todas sus ataduras —y, de cierta manera, romantizadas por la mítica producida a su alrededor—²⁷³, coincidían con los motivos personales que llevaron a Leonilson a mudarse a Madrid:

“Cuando fui a Europa, empecé a hacer todo lo que quería. Quería conquistar mi libertad, quería ser libre. Lo que aprecio en estas personas, en Eva Hesse, Palermo, Klee, es su actitud por ser personas libres. Era esto lo que yo quería, ¿sabes?²⁷⁴”

Pero ¿cómo tomaba forma esta libertad en la producción que tanto le fascinaba al brasileño? ¿Sería esa libertad lo diferente y lo raro que con tanta dificultad él intentaba nombrar

²⁶⁹ Lagnado afirmó esta relación en una conversación ocurrida en Río de Janeiro, el 29 de junio de 2016. La obra a la que se refiere Lagnado es Lippard, Lucy, *Eva Hesse*, Cambridge, Da Capo Press, 1992.

²⁷⁰ Cf. Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 69-70.

²⁷¹ Leonilson en *Ibid.*, p. 130. [La traducción es mía.]

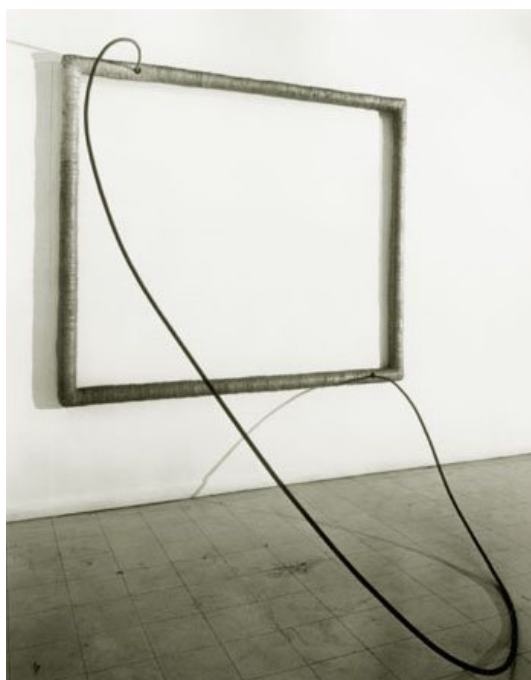
²⁷² Hesse en Nemser, Cindy, “An Interview with Eva Hesse” en *Artforum International*, Mayo, 1970, pp. 60 y 63. [La traducción es mía.]

²⁷³ Frente a esta impresionante libertad y autonomía en su producción artística, Anna C. Chave analiza las luchas internas que Hesse mantenía con su constante estado enfermo, su condición femenina y su auto infligida infantilización; véase: Chave, Anna C., “Eva Hesse, A Girl Being a Sculptue” en Cooper, Helen A. (org.), *Eva Hesse: A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 1992, pp. 102-105.

²⁷⁴ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221. [La traducción es mía.]

en aquellas imágenes de las obras de Hesse hojeadas en catálogos en São Paulo? Es probable que la “diferencia” a la que aludía Leonilson tenía mucho que ver con el fundamento de la exposición *Eccentric Abstraction*, concebida por Lippard a mediados de los sesenta en la Fischbach Gallery en Nueva York. Siendo además un momento clave en lo que se refiere a la recepción crítica de la obra de Hesse, este evento puso en discusión un conjunto de piezas que, por sus caracteres atípicos para la época — dominada por la consolidación internacional del minimalismo —, fueron calificadas como “excéntricas”. Sin desechar una sólida base abstracta, los artistas seleccionados compartían un gusto por soluciones informes, en el uso de elementos irónicos, así como en la abertura a lo sensorial y a un nuevo concepto de subjetividad artística²⁷⁵.

Esta “excentricidad” localizada en Hesse puede comprenderse mejor a través de un concepto que ella misma vincula con su producción, cuando resume toda su obra bajo la enseña de lo “absurdo.” ¿Qué había más disparatado que un marco vacío con una estructura tubular emergiendo de él como si quisiera avanzar sobre el público?



HANG UP, 1966
EVA HESSE
ACRÍLICO SOBRE TELA SOBRE MADERA Y ACRÍLICO
SOBRE CABLE SOBRE TUBO DE ACERO
182.9 X 213.4 X 198.1 CM

Esto ocurre en la pieza *Hang Up* (1966) que, aunque no estuviese incluida en la exposición organizada por Lippard, fue definida por Hesse como su primera declaración de intenciones tras su vuelta a América. En su deseo por hallar, a través de esta extrema libertad auto-concedida,

²⁷⁵ Además de Hesse, los artistas seleccionados por Lippard para la exposición fueron Louise Bourgeois, Alice Adams, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Gary Kuehn, Don Potts y Frank Lincoln Viner. Lippard definió el concepto de lo “excéntrico”: “Los creadores de lo que estoy llamando, por conveniencia semántica, abstracción excéntrica, se niegan a evitar la imaginación y la extensión de la experiencia sensual, mientras que también se niegan a sacrificar la sólida base formal exigida en el arte no objetivo actual. (...) Pero donde la pintura formalista tiende a enfocarse en problemas formales específicos, la abstracción excéntrica está más aliada a la tradición no formal dedicada a explorar nuevas áreas relativas a materiales, formas, colores y experiencias sensuales.”, véase: Lippard, Lucy, “Eccentric Astraction” en Lippard, Lucy, *Changing: essays in art criticism*, Nueva York, E. P. Dutton & Co, 1971, p. 99. [Publicado originalmente *Art International*, v. 10, n° 9, noviembre 1966.] [La traducción es mía.] Para más datos, se puede consultar Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX: Del pos minimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 30-39.

unos procedimientos que la llevarsen a resultados también inesperados, veía necesario borrar cualquier frontera existente entre lo confeccionado y lo vivido²⁷⁶. De ahí que, lo “absurdo” que, según ella, regía su *modus operandi* no se restringía al dominio de lo artístico. Porque la aceptación que demostraba Hesse hacia los materiales y hacia sus comportamientos imprevisibles, parecía dialogar con su personalidad estoica, marcada por su esfuerzo en aceptar las vicisitudes:

“No existió nada en mi vida que no fuera extremadamente absurdo, salud física, familia, situaciones económicas. Y ahora de nuevo, enfermedad extrema —todo extremo—, todo absurdo. Y ahora que el arte es la cosa más importante para mí, además de existir y estar viva, todo está conectado, ahora más cerca que nunca, y el absurdo es la palabra clave²⁷⁷.”

No deja de sorprender que, frente a una situación tan trágica como la muerte inminente, Leonilson demostrase —al menos en el nivel de un discurso racionalmente organizado—, una reacción muy similar a la de Hesse. Una postura de aceptación ante el absurdo propio de la tragedia, ya no solo como hecho biográfico, si no también como sustrato para su arte:

“Me hice la prueba del VIH y salió positivo hace un año. Y yo no sentí nada. ¡Imagínate! Yo ya vi varios amigos desesperados, y yo no. Yo no sentí ab-so-lu-ta-men-te nada. Dije: “Un hecho más en mi vida²⁷⁸.”

Para Hesse, emplear su capacidad subjetiva en su propia producción era un reto como mínimo desafiante —por no repetir, absurdo—, en un ambiente artístico dominado por una evidente masculinidad, que tampoco se restringía a la sonada disputa entre minimalistas y pop. Aunque no existan registros donde se proclame feminista, no son pocas sus declaraciones que demuestran una total consciencia de su condición, y de lo que esto suponía para su práctica profesional. Una frase recogida por Chave a partir de los diarios de Hesse resulta bastante reveladora: “Tengo esta pésima inclinación a competir con los artistas ‘hombres’, que es lo mismo que decir con todo el mundo²⁷⁹.”

Esta consciencia de género —que le llevaba a percibirse como un ente socialmente construido como “excéntrico” y “absurdo”, “raro” y “otro”—, también puede decir mucho de la identificación que sentía hacia ella Leonilson. Pues si es cierto que, como argumenta Chave,

²⁷⁶ La propia artista evalúa dicha obra en una entrevista con Nemser: “Era la estructura más ridícula que he hecho y es por eso que es un trabajo realmente bueno. Tiene un tipo de profundidad que no siempre logro y que es el tipo de profundidad o alma o absurdo o vida o significado o sentimiento o intelecto que quiero obtener. Y no había nadie haciendo algo como esto en ese momento. Quiero decir, fue totalmente absurdo para todos. Esa era la época máxima del Minimal y del Pop —que no me importaban—, todo lo que quería era encontrar mi propia escena —mi propio mundo—, mi paz interior, mi agitación interna, pero quería que fuera todo mío; véase. Nemser, Cindy, *Op. Cit.*, p. 60, 62. [La traducción es mía.]

²⁷⁷ Hesse en *Ibid.*, p. 60. [La traducción es mía.]

²⁷⁸ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 116. [La traducción es mía.]

²⁷⁹ Entrada en el diario de Hesse, fechada en mayo de 1966 e incluida en Chave, Anna C., *Op. Cit.*, p. 100. [La traducción es mía.]

reconstruir o negar la subjetividad se constituía como un gesto radical para un artista hombre, para una artista mujer esta premisa no valía en absoluto²⁸⁰. Y no es difícil suponer que tampoco valdría para un individuo con una orientación sexual “rara”. Desde una consciencia política o no, ambos artistas acababan coincidiendo no solo en la elección de lo subjetivo como materia prima, sino en desarrollar y emplear unos criterios muy peculiares a la hora de evaluar el arte de su propio tiempo.

Porque, en el caso de Hesse, lo “absurdo” —este valor dependiente de sus experiencias personales—, terminaba por impregnar cualquier discurso crítico que elaborase; pues como explicaba en 1970,

“[s]i me siento identificada con determinados artistas no es tanto por haber estudiado sus trabajos o sus escritos, sino por el sentimiento de un completo absurdo en sus obras²⁸¹.”

Casualidad o no, Leonilson abordaría la producción de Hesse manejando un criterio de evaluación muy semejante. Destacando en la artista su envidiable libertad creativa, constataba que este atributo se expandía hacia la liberación total de los dogmas teórico-históricos de la disciplina artística. Su obra, según él,

“...no era una cosa que ella aprendió. Que ella aprendió, sí, puede ser... Yo no sé decir qué es, pero era una cosa diferente. Ella quería hacer, y ella lo hacía. No iba detrás de la historia. Era directo²⁸².”

Defendiendo un modo de comprensión que prescindiera de cualquier protocolo académico, el artista sostenía que la “poética del trabajo” —expresión que utilizaba a menudo—, era el fundamento para una genuina apreciación del arte. Es decir, la experiencia sensorial y afectiva con una obra y con la subjetividad que la ha creado sería suficiente para evaluar cualquier producción artística. Empleado esta “metodología” tan personal —discutible por su insensatez y tan audaz por su incorrección—, Leonilson comparaba artistas tan dispares como Joseph Beuys, Walter de María, Joseph Kosuth, Robert Smithson, Nancy Dwyer, Blinky Palermo, Robert Ryman, Emil Nölde y Ernst Ludwig Kirchner. Al rechazar la centralidad del debate conceptual asociado a gran parte de estas figuras, el brasileño se acercaba nuevamente a la obra de Hesse y a su peculiar manera de entender la producción contemporánea, cuando afirmaba que

“[q]uien hace arte no tiene tiempo para teorizar sobre la cosa. Porque o haces arte o haces teoría sobre aquello. (...) Creo que, por ejemplo, haces

²⁸⁰ Cf. *Ibid.*, p. 110.

²⁸¹ Nemser, Cindy, *Op. Cit.*, p. 60. [La traducción es mía.]

²⁸² Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221. [La traducción es mía.]

un trabajo; entonces vienes y me hablas, hablas, hablas sobre tu trabajo, pero creo que en el momento en que veo tu trabajo en la pared, por ejemplo, es mucho más fuerte que todo lo que quieras hacerme recordar con él, con la teoría que haces. (...) Es muy fuerte, de Eva Hesse, mirar aquellas cosas trenzadas, aquella telaraña hecha de hilos empapados de resina. (...) Es obvio que puede haber una teoría sobre aquello (...) pero para mí... Yo entro y la sensación que aquello me da es muy... es inmensamente más fuerte que todas aquellas cosas escritas. Porque la poética del trabajo es muy importante, y la poética de las personas es muy importante. Yo puedo apreciar incluso lo que las personas tengan que contarme, pero lo que ellas representan para mí es mucho más importante. Y esto no es nada naïf²⁸³.”

Desafiando el dogmatismo de la teoría, la alemana también promovía combinaciones heterogéneas e impensadas, al asociar referentes *a priori* incompatibles. Y, quizá, desde su lógica —y muy consciente de su propia extrañeza—, acababa ampliando las posibilidades de entendimiento de la historia del arte, más allá de categorías estándar:

“Para mí, Oldenburg es totalmente abstracto. Lo mismo Andy Warhol. Él está en el top de mi lista de artistas favoritos... Es lo máximo que un artista podría ser. Su arte, sus posicionamientos y su persona son tan equivalentes. Él y sus trabajos son lo mismo. Él es lo que querría para mí, lo máximo que Eva pueda ser como artista y como persona... Me siento muy cercana a Carl Andre. Yo me siento, por decir algo, conectada emocionalmente con su trabajo. Me impacta internamente. Sus placas metálicas eran un campo de concentración para mí. (...) Tal vez sea irritante para él que yo diga algo así sobre su arte. Él dice que no puedes confundir vida y arte. Pero yo pienso que el arte es una cosa total. Una persona total dando su contribución. Esto es una esencia, un alma, y el arte trata sobre esto... En mi alma interna, vida y arte son inseparables²⁸⁴.”

Lo cierto es que este diálogo en diferido entre estos artistas, apartados tanto temporal como geográficamente, acababa teniendo repercusiones en lo formal. Un primer ejemplo podría ser la pieza *Ennead* (1966). De una placa de papel maché rectangular colgada en la pared a modo de cuadro, Hesse hacía brotar un ordenado sistema de hilos que, al extenderse en el sentido longitudinal, se iban enmarañando de forma caótica. Lo que en principio podría ser un ejercicio de “fría” geometría abstracta —un estudio sobre el plano monocromo, por ejemplo—, se desmantelaba por esta orgánica protuberancia “capilar”. Líneas que, convertidas en hilos teñidos,

²⁸³ *Ibid.*, pp. 250- 252. [La traducción es mía.]

²⁸⁴ Nemser, Cindy, *Op. Cit.*, p. 59. [La traducción es mía.]

se salían de su esperada bidimensionalidad para romper con la hegemonía de lo ocular, acercándose al cuerpo del espectador. Sería forzado proponer que dicha aproximación supusiese un juego de seducción entre obra y público; cuando en realidad esta factura heterodoxa resultaba de un declarado compromiso con lo anti-decorativo. Pues, según su creadora, la búsqueda por la belleza era “el único pecado del arte²⁸⁵.”

A su manera, Leonilson también pervertía el vocabulario modernista, cuando en *Sin título* (1989), fracturaba la noción heroica del monocromo blanco. Cubriendo con franjas de hilos de seda el espacio definido por el marco, contaminaba su naturaleza puramente geométrica con la textura, peso, volumen y movimiento del textil elegido. Sin embargo, a diferencia de Hesse, Leonilson tomaba como materia prima un artículo procedente del ámbito del adorno, de lo ornamental. Aunque el efecto final fuese inquietante —ya fuese para un cuadro, una cortina o un vestido—, era un efecto consciente de su capacidad para producir deseo. Al apostar por la sensualidad de sus formas, terminaba estableciendo una dinámica de seducción con el espectador quien, oprimido por el protocolo exclusivamente ocular de los espacios expositivos del arte, no se atrevería a consumir su deseo de tocarla —el deseo como imposibilidad—.



ENNEAD, 1966
EVA HESSE
FIBRA TEÑIDA, ACRÍLICO, PLÁSTICO Y PAPIER-
MÂCHÉ
243.8 X 99.1 X 43.2 CM



SIN TÍTULO, 1989
LEONILSON
HILOS DE SEDA SOBRE MARCO
47 X 22 X 3 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI /
© PROJETO LEONILSON

²⁸⁵ En la entrevista con Nemser, cuando le preguntan sobre lo decorativo en su producción, Hesse contesta que: “No quiero emplear esta palabra porque no quiero que sea utilizada en una entrevista mía, conectada con mi trabajo. Para mí esta palabra, o la manera en la que la uso o la siento, es el único pecado del arte. No puedo soportar películas sentimentales, pinturas bonitas o esculturas bonitas, decoraciones en la pared, colores bonitos, rojo, amarillo, y azul, o líneas paralelas me ponen enferma”; *Ibid.*, p. 63. [La traducción es mía.]

De cualquier manera, es sugerente comprobar como lo anti-decorativo de Hesse y lo atractivo de Leonilson acababan encontrándose en el rechazo que ambos compartían hacia cualquier perfeccionismo estéril. Mientras que la alemana buscaba “errores” para producir obras menos correctas y menos bonitas²⁸⁶, el brasileño lidiaba con un proceso de aceptación de sus límites formales. Pues, aunque desease concebir bellos y seductores trabajos —como los de los modistos que tanto veneraba—, encontró en lo técnicamente “mal hecho”, la posible belleza de su obra:

“Hay trabajos que comienzo y que se van quedando mal hechos, mal hechos, mal hechos, y entonces pienso: “No puedo intentar hacer alta-costura. Esto no es Balenciaga. ¡Esto es mi trabajo!”²⁸⁷”

Si hay algo que estos artistas perfeccionaron a lo largo de sus breves carreras, sin duda fue la capacidad de abrirse al azar y a lo aleatorio. Hesse y Leonilson han reducido paulatinamente su ansia por control sobre el resultado final en sus procesos creativos. Por ello resultan tan familiares, para cualquiera que se aproxime a la obra del brasileño, declaraciones como las de su artista favorita, cuando explica la confección fortuita de *Ennead*:

“Yo comencé en la parte superior y todo estaba perfectamente planificado. Los hilos estaban gradualmente dispuestos por colores así como la placa de dónde surgían. Sin embargo, esto acabó convertido en un revoltijo de hilos... Estaban super suaves y cada uno salía de uno de los círculos. Aunque yo había cosido el hilo de manera igual en el reverso (en el reverso puedes ver cómo están todos iguales) y podrían disponerse para estar perfectos ya que tenían la misma longitud, pero en cuanto caían, cada uno iba por diferentes caminos y cuanto más se acercaban al suelo más caótico se volvía todo...”²⁸⁸”

Las coincidencias se intensifican al demostrar ambos una profunda desconfianza hacia la “maestría”; sospecha que, al final, hizo tan difícil que pudiesen trabajar con colaboradores y asistentes, incluso en las fases de mayor debilidad física a causa de sus respectivas enfermedades. Así, sobre la producción de *Vinculum* (1969), Hesse recuerda cómo comentó a uno de sus ayudantes su intención de construir un poste. Cual fue su sorpresa cuando se enteró que

²⁸⁶ Cf. *Ibid*, p. 62.

²⁸⁷ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 85. [La traducción es mía.]

²⁸⁸ Nemser, Cindy, “A conversation with Eva Hesse” en Nixon, Mignon (ed.) *Eva Hesse*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 8. [La traducción es mía.]

“...había hecho un poste perfecto —y eso no era lo que yo había pensado—. Empezamos de nuevo y entonces lo entendió...”²⁸⁹

Por su parte Leonilson afirmó haber renunciado a la producción de grandes objetos escultóricos en madera, porque prefería no contar con la mano de obra de un carpintero. Según él, el profesional

“nunca aceptaría hacer este trabajo. Como tiene ideas más rígidas que las mías, él modificaría el proyecto para que la pieza estuviese impecable y no quedase coja. Pero yo quiero que esté coja”²⁹⁰.



METRONOMIC IRREGULARITY I, 1966
EVA HESSE
PINTURA SOBRE MADERA, METAL, CABLE REVESTIDO DE ALGODÓN
30,5 X 45 X 2,5 CM

Resulta asombrosa la similitud de las declaraciones de Leonilson con las de Hesse. Pero, en ningún caso, se agotan solo aquí. Parece ser que esta admiración, afianzada mientras consultaba los catálogos de Ehrhard, se consolida aún más cuando Leonilson entra en la década de los noventa. Se podrían citar muchas correspondencias entre el brasileño y su mitificada artista. No es nada difícil localizar en pinturas como *Os jovens cosmopolitas* (c. 1990) o en dibujos como *Longo Caminho de um rapaz apaixonado* (1989), una reciprocidad visual con la pieza *Metronomic Irregularity I* (1966). Se trata de una serie realizada por Hesse entre 1966 y 1967 a partir de de los paneles separados que, mediante una lógica similar a la empleada en *Ennead*, acaban conectados por una maraña de cables revestidos con tela. En contraste con la disposición simétrica y ordenada de los cuadros —agujereados de tal manera que permiten un entramado regular—, un caos de conexiones ocupa el espacio intermedio. La insistencia de la

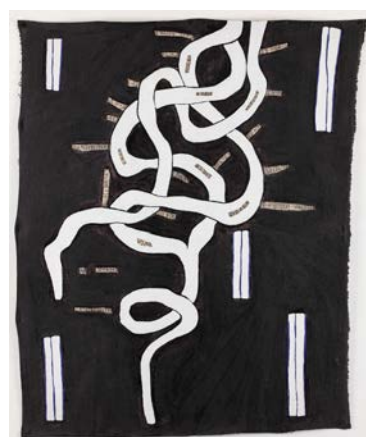
²⁸⁹ Hesse en Nemser, Cindy, “An Interview with Eva Hesse” en *Artforum International*, Mayo, 1970, p. 62. [La traducción es mía.]

²⁹⁰ Leonilson en Lagnado, Lisete, *Op. Cit.*, p. 116. [La traducción es mía.]

artista en el uso de materiales como cables, cuerdas, tubos e hilos parece simbolizar, según Chave, su asumida incapacidad de estar sola y su acuciante necesidad de establecer lazos interpersonales²⁹¹. Explicación que también se extiende a las mencionadas pinturas de Leonilson que, trocando la carga simbólica de la materia en Hesse por una representación pictórica del mismo motivo, alcanza asimismo lecturas innegablemente subjetivas. También el dibujo es uno de los incontables ejemplos de su afán por acortar las distancias sentimentales entre geografías y cuerpos. Al organizarse simétricamente en el papel, casi como la pieza de Hesse en la pared, las lecturas cruzadas se hacen inevitables. Aunque en *Metronomic Irregularity I* lo inquietante radica en lo inextricable del enmarañado de cables, en la pequeña imagen elaborada por Leonilson —y dedicada a uno de sus amantes—, un par de poleas parecen al menos organizar la dolorosa dinámica de “tira y afloja”, tan propia de las conexiones sentimentales imposibles. No obstante, contraviniendo la sensación general de equilibrio de fuerzas, una mirada más atenta puede verificar que, pese al mismo diámetro, las poleas se diferencian en la medida de su eje. Una de ellas deberá dar más vueltas, recorrer más distancias y emplear más fuerza si desea hacer frente a la resistencia de su par.



LONGO CAMINHO DE UM RAPAZ APAIXONADO,
C. 1989
LEONILSON
BOLÍGRAFO, GOUACHE Y TINTA CHINA SOBRE PAPEL
12 X 18 CM
FOTOGRAFÍA: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO
LEONILSON



OS JOVENS COSMOPOLITAS, C. 1990
LEONILSON
ACRÍLICO SOBRE LIENZO
84 X 67 CM
FOTOGRAFÍA: ALEXANDRE SILVA SANTOS /
© PROJETO LEONILSON

En una escala de valores muy personal —tal vez acentuada por el enfrentamiento con su grave enfermedad—, Hesse apreciaba exageradamente sus vínculos afectivos, pero sin que por ello dejase de aceptar la fugacidad de la vida y, en especial, de trasladar este carácter

²⁹¹ Cf. Chave, Anna C., *Op. Cit.*, p. 106. Es importante observar que la segunda obra de la serie, *Metronomic Irregularity II* fue elegida por Lippard para representar la producción de Hesse en la exposición *Eccentric Abstraction*. Así define Lippard la obra: “[e]n su último trabajo, un laberinto de hilos blancos que conectan tres paneles grises igualmente espaciados, Eva Hesse ha adoptado un principio modular propio del lenguaje estructural. Ella limita su paleta al negro, blanco y gris, pero la finalidad de esta elección es desmentida por un estado de ánimo intensamente personal. Al omitir el detalle excesivo y el color emotivo, pero conservando la cualidad tentativa y vulnerable de las formas más simples, logra un espacio idiosincrásico y mutable que se traslada de pinturas y dibujos anteriores. Una cierta tensión se transmite de las formas estrechamente unidas, y protuberantes de las obras más pequeñas, y por los acentos lineales de las más grandes (...) La energía es reprimida, o más bien aprisionada en un vacío atemporal teñido de anticipación.”, Lippard, Lucy, *Op. Cit.*, p. 100. [La traducción es mía.] Tal y como recoge Krauss, dicha pieza fue duramente criticada por Hilton Kramer, pues supuestamente presentaba un vocabulario de “segunda-mano” extraído de una adaptación del *drip* de Pollock llevada a un soporte tridimensional, véase: Krauss, Rosalind, “Eva Hesse Desiring Machines” en Nixon, Mignon (ed.) *Op. Cit.*, pp. 53-54.

perecedero a su arte²⁹². Para espanto de los expertos en conservación y restauración, obras como *Repetition Nineteen III* (1968), producidas a partir de un uso pionero de la fibra de vidrio — material que se va deteriorando con el tiempo—, serían hoy día irreconocibles para su propia autora, en caso de que pudiese volver a verlas. Pues lo que a día de hoy asumimos como superficies opacas, frágiles y amarillentas —en un lento camino hacia su total desintegración—, hacen poca justicia la calidad luminosa de lo que fueron en origen²⁹³. Como se ha señalado antes, Hesse era consciente de la existencia transitoria de sus piezas, y tal vez fuese también esta resignación frente a la acción corrosiva del tiempo la que haya motivado, desde muy pronto, las elecciones materiales de Leonilson. Por ejemplo, la ausencia deliberada de bastidores, en la gran mayoría de sus pinturas a lo largo de toda su carrera, respondía a algo más que a la tendencia marcada por la pintura ochentista; se convirtió en un atributo poético a medida que su obra se consolidaba como metonimia de la comprometida integridad física de su propio autor²⁹⁴.



REPETITION NINETEEN III, 1968
EVA HESSE
19 UNIDADES DE FIBRA DE VIDRIO Y RESINA DE POLIESTER
CADA UNIDAD: 48 A 51 CM X 27.8 A 32.2 CM Ø

Pero volvamos nuestra atención a otro sugerente carácter de la pieza *Repetition Nineteen III*. Compuesta por diecinueve objetos translúcidos, con forma de contenedores cilíndricos de cerca de cincuenta centímetros de altura, el conjunto rompe con la lógica industrial del minimalismo, pues se constituye como una serie basada en la repetición, en la que sus partes, en realidad, no son del todo idénticas. Hechas a mano, sus superficies albergan vacilaciones y, por tanto, la unicidad del gesto creador. Frente a la serialización y a la reproducción de formas “no-auráticas”, la artista insiste en lo imperfecto como un valor imprescindible en el todo de su obra.

²⁹² Nemser, Cindy, “A Conversation with Eva Hesse” en Nixon, Mignon, *Op. Cit.*, p. 13.

²⁹³ Para un análisis en términos de conservación del legado de Hesse, véase: Keats, Jonathon, “The Afterlife of Eva Hesse,” *Art & Antiques Magazine*, v. 34, n° 3, enero de 1998, p. 50, <http://www.artandantiquesmag.com/2011/04/the-afterlife-of-eva-hesse/>

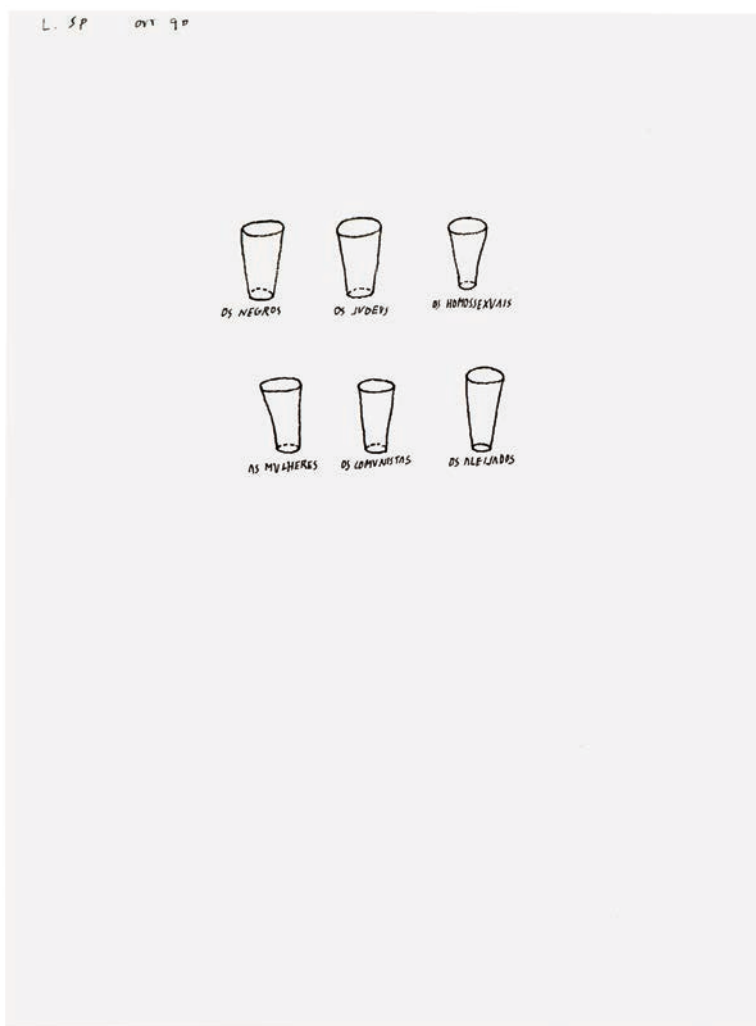
²⁹⁴ La prensa brasileña se hizo eco de las pinturas sin bastidores —y su manifiesta impresión perecedera— producidas por Leonilson, Cozzolino, Romagnolo y Catunda desde inicios de la década de ochenta: “Como característica de la exposición y punto de contacto entre las obras de los cuatro, está la ausencia deliberada de bastidor. Un poco por una cuestión estética, con el aprovechamiento del relieve del tejido literalmente clavado en la pared, pero también porque el acto de pedir, recoger y preparar la pantalla trae la carga de una misión, rechazada de inmediato. Para ellos, que la obra de arte perdure o no, poco importa. (...) La acción del tiempo corroyendo el trabajo es bienvenida, asienten todos.”, en Strecker Gomes, Márion, “Os super-heróis da ‘nova pintura brasileira’ en *Folha de S. Paulo*, 14 de agosto de 1984. [La traducción es mía.]

Expuestas directamente en el suelo, sin un orden preestablecido por la autora, la forma final del conjunto también es inestable, pues se altera en cada instalación. Mediante esta repetición de naturaleza vulnerable, Hesse permite que múltiples y renovadas lecturas se infiltren por las deliberadas “fisuras” de su propuesta, desautorizando así la máxima *minimal* que profesa que “lo que ves es lo que hay”.

Y si Hesse subvierte el artificio de la repetición minimalista, Leonilson a su vez relee esta relectura subversiva de Hesse. Pues quizá lo que encuentre en estos raros contenedores translúcidos, en lugar de una estrategia clasificada históricamente como postminimalista, sea justamente la potencia de la “diversidad” —en un sentido que va más allá de lo meramente formal—. ¿Sería solo una coincidencia que, en la elección

de un vocabulario gráfico abiertamente político, Leonilson llegase a un resultado como el del dibujo *Os negros; os judeus; os homossexuais; as mulheres; os comunistas; os aleijados* (1990)?

Ocupando el espacio del papel con una repetición de formas gráficas identificables al momento como vasos, el brasileño desarrolló una estrategia visual de intensa potencia metafórica, replicada con posteridad en otras muchas de sus obras²⁹⁵. Como en las unidades escultóricas de Hesse, los vasos que componen el dibujo de Leonilson no son totalmente idénticos. Por ello, no significan cada uno lo mismo ni tampoco agotan sus significados en su propia ontología. Bajo cada uno de ellos, el autor asoció términos que identifican grupos marginados en la sociedad brasileña: mujeres, gitanos, comunistas, homosexuales, negros, judíos, “sidosos” y “lisiados”²⁹⁶. Así, al tiempo que va dibujando estos vasos y distribuyéndolos



OS NEGROS; OS JUDEUS; OS HOMOSSEXUAIS; AS MULHERES; OS
COMUNISTAS; OS ALEIJADOS, 1990

LEONILSON

BOLÍGRAFO SOBRE PAPEL

30 X 22 CM

FOTOGRAFÍA: EDOUARD FRAIPONT / © PROJETO LEONILSON

²⁹⁵ Los vasos también aparecen en *Os Negros; os judeus; os homossexuais; as mulheres; os comunistas; os aleijados* (1990); *Negros; judeus; homossexuais; comunistas prostitutas; deserdados* (c. 1990); *Agora e as oportunidades* (1991); *Os mesma saliva* (1991) y *As minorias* (1991).

²⁹⁶ Entrecomillo los términos que a día de hoy están en desuso debido a sus connotaciones evidentemente peyorativas, pero que en la fecha de producción de la pieza eran corrientes en el lenguaje popular, incluso aceptados, por ejemplo, en los medios de comunicación de masas y por las políticas oficiales.

por el espacio gráfico sin una estricta exactitud, Leonilson se apropia de la fuerza visual que él localizaba en *Repetition Nineteen III*, otorgándole la capacidad de visibilizar, en su caso, más bien las *imperfeciones* y *diferencias* del excluyente programa democrático de su país. Programa recién reconquistado que predicaba que, en principio —y quizá solo en principio—, todos somos iguales ante la ley.

Al consultar Pedrosa a Leonilson sobre si este tipo de trabajo también podría considerarse “personal”, el artista asiente, diciendo que:

“[p]or ejemplo, esta idea del diario, del trabajo ser un diario, es una cosa que habla sobre mis días, son mis observaciones sobre mi vida y yo voy prestando atención a las cosas. Hace mucho tiempo yo quería hacer un trabajo público que.... Yo dije que desde hace un tiempo me siento más maduro, al tiempo que pienso más sobre mi sexualidad, la forma de relacionarme con las personas, mi forma de enfrentarme al mundo, de vivir el día a día. Creo que el trabajo no deja de ser personal, no deja de ser un diario, incluso estos trabajos de las minorías. Yo solo quería hacer una observación sobre esas cosas que noto en el mundo. Yo percibo la segregación que existe. Y yo, obviamente, soy parte de una de esas minorías, o de más de una. (...) Ese trabajo es una colección general sobre lo que yo llamo minorías. (...) Es una cosa que yo sufro todos los días, es una cosa que yo experimento todos los días. Es una cosa que me influye todos los días también. Todo eso que estoy haciendo es una construcción de carácter. No estoy construyendo una carrera. Estoy construyendo mi personalidad, estoy madurando²⁹⁷.”

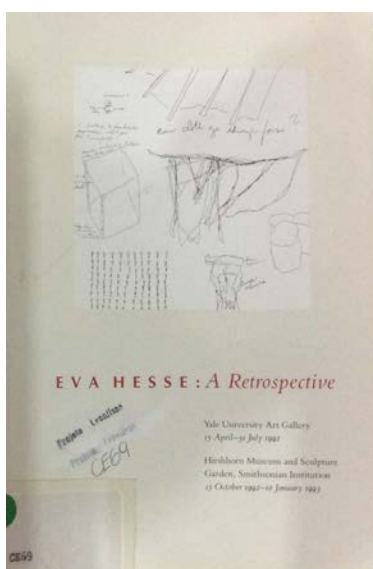
Aunque nunca lo asumiría de manera vehemente, lo que acabó haciendo Leonilson con su relectura de Hesse fue constituir un insospechado horizonte político en su poética. Coincido con Lagnado cuando defiende, en un renovado análisis de 2017, que no sería efectivo resumir la carga subjetiva de su obra como mero correlato de un diario. Porque su inagotable diálogo con el legado de Eva Hesse —que aquí solo se ha sugerido—, es una prueba cabal de lo que ella nombró como “ejemplaridad subversiva”. Cualidad que encuentro, por ejemplo, en lo “excéntrico” y “absurdo”, en lo “raro” y “otro” de cada uno de aquellos contenedores, ya sean los de la alemana o los del brasileño. Pues, tal y como articula Lagnado, Hesse no puede ser comprendida sin marcadores como:

“una identidad socialmente construida (no se puede olvidar que la escultura fue un campo dominado por figuras masculinas); la manutención de un diario y la enfermedad (la artista falleció a consecuencia de un cáncer). (...) En términos históricos, es posible una equivalencia entre la

²⁹⁷ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 252-253. [La traducción es mía.]

posición subalterna de una artista mujer en los años 1960 y la discriminación sexual presente en los años 1980, asumiendo que el machismo y la homofobia comparten el mismo origen de poder. Además de esta afinidad en la formalización y trascendencia del tema de la enfermedad como alegoría, vale recordar que Hesse representa para la crítica feminista de Nueva York lo que Leonilson irá a personificar para los estudios *queer* en Brasil²⁹⁸.”

En este sentido —quizá no del todo consciente de estas conexiones y de sus derivas en el panorama político-cultural por venir—, no deja de ser simbólico que Leonilson, en su último viaje a Estados Unidos, se desplazase hasta el Museo Hirshhorn, en Washington. Allí, visitando la gran retrospectiva dedicada a Eva Hesse, muy probablemente se topase con una experiencia tardía e inédita: la de ver todo un conjunto de obras de la artista reunido en un solo lugar²⁹⁹. Tal vez experimentase aquello que tres años atrás ya había registrado en su diario sonoro, cuando comentaba el efecto que le produjeron aquellos artistas, tanto Hesse como otros, que conoció a través de la galería madrileña:



FOLLETO DE EXPOSICIÓN EVA HESSE: A RETROSPECTIVE, 1992-93.
MUSEO HIRSHHORN, WASHINGTON, EEUU
FUENTE: BIBLIOTECA PERSONAL/ PROYETO LEONILSON

“(…)te pones a mirar aquello, aquello que tiene una energía tan fuerte, aquello que es tan fuerte y absorbente que tira de ti ellos ellos cuidan de ti ¿entiendes? es igual que los trabajos de Palermo o los de Eva Hesse ellos ellos son tu ángel protector eee creo que ellos nos cuidan de verdad y nos dan abrigo(…)”³⁰⁰

Y tal vez se reencontrase además, paseando por la imponente selección expuesta en el museo estadounidense, con aquel mismo cobijo que las reproducciones de estas obras le proporcionaron antaño, cuando era solo un joven extranjero en España hojeando los catálogos de Heinrich Ehrhardt. Cubierto y protegido al ver los trabajos expuestos *in situ*, quizá entonces ya no le entrase el ansia por congelar aquel momento mediante la compra de otro catálogo más. “El

arte no perdura, la vida no perdura, nada importa³⁰¹”, tal vez pensase, replicando mentalmente la famosa frase de la artista en exposición. De ahí que decidiese volver a casa solo con el folleto

²⁹⁸ Lagnado, Lisette, “Exemplaridade subversiva: Leo consegue mudar o mundo” en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1990 -1993*, v. 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 300. [La traducción es mía.]

²⁹⁹ *Eva Hesse: A Retrospective*, del 15 de octubre de 1992 al 10 de enero de 1993, Museo Hirshhorn y Jardín de Esculturas, Washington, DC, Estados Unidos. Para más información sobre el proyecto comisarial, véase: Cooper, Helen A. (org.), *Eva Hesse: A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 1992.

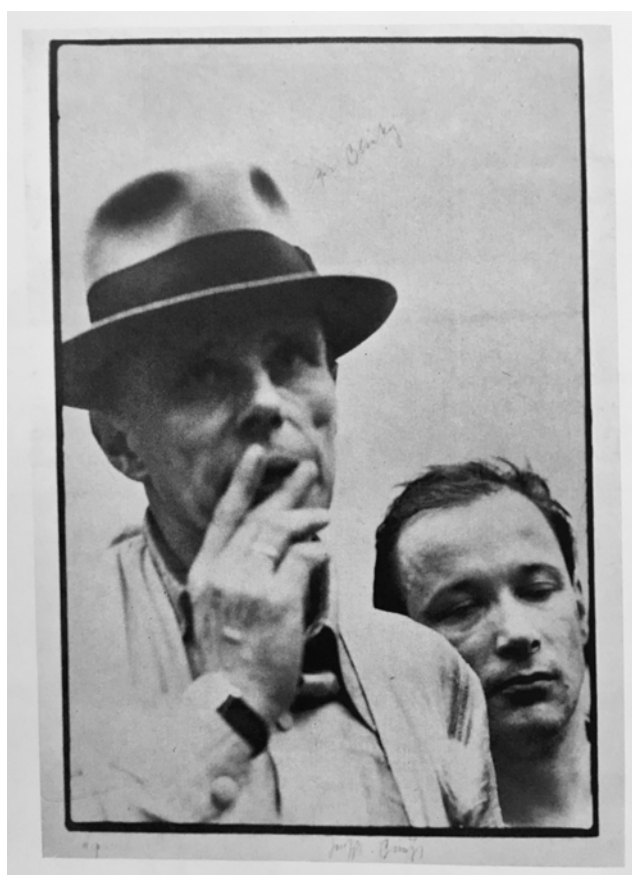
³⁰⁰ Extraído del manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 9. [La traducción es mía.]

³⁰¹ Nemser, Cindy, “A Conversation with Eva Hesse” en Nixon, Mignon, *Op. Cit.*, p. 13.

plegable de la exposición³⁰². Pues contempladas por fin las obras, y siendo un turista más en Estados Unidos, sabía que ya no hacía falta cargarse con el peso de los textos teóricos.

4.1.4.3. Blinky Palermo

Podría ser que mientras Leonilson visitaba la exposición de Beuys organizada por Heinrich Ehrhardt, quizá no tuviese ojos para otra obra sino para el heroico retrato del artista marchando y proclamando la revolución. Sin embargo, también se podría especular que, mirando las piezas allí expuestas, sobrase algo de su atención para una reproducción fotográfica colgada en otra de las paredes de la galería.



FÜR BLINKY, 1979
JOSEPH BEUYS
SERIGRAFÍA SOBRE CARTULINA CON ESCRITURA MANUSCRITA AÑADIDA
84 X 59,5 CM

En primer plano, un Beuys “vestido de Beuys” se lleva la mano en dirección a la boca, lanzando una mirada indefinida fuera del plano. Su figura, pese a que ocupa casi toda la mitad izquierda de la imagen, está algo borrosa. De hecho, todo el foco se concentra en otro rostro

³⁰² El folleto de dicha exposición fue consultado en el Projeto Leonilson, dónde se conserva en la biblioteca personal de Leonilson.

masculino. A espaldas del primero, tiene la mirada baja, como si entrecerrase los ojos. Allí, en el rincón derecho del cuadro, ocupando menos de un cuarto del encuadre, la presencia discreta de este joven casi logra robarle el protagonismo al archiconocido artista alemán. En este juego visual de enfoque y desenfoque, fama y anonimato, tal vez Leonilson detectase la inscripción hecha a mano, con un trazo muy fino en el centro de la foto: “Für Blinky” — es decir, “Para Blinky” —.

Enmarcado, firmado, numerado y expuesto, ¿dónde residiría el interés artístico de este registro fotográfico que, en principio, parecía pertenecer a un dominio estrictamente personal? Como el propio título desvela, Beuys dedicaba uno de sus múltiples a su alumno, el también artista Blinky Palermo. Fechado en 1980, tan solo tres años después del fallecimiento del joven fotografiado, es posible que el maestro estuviese dando la réplica a la serie que Palermo le había dedicado —*Für Joseph Beuys*—, aunque sin haberla podido completar³⁰³.

Lo cierto es que la relación entre ambos estaba lejos de ser anecdótica, pues ha definido la historiografía alrededor de Palermo. Y por supuesto, también la mitología que rodea su silenciosa figura. Una de estas historias, quizá la más popular, es la que explica su propio nombre artístico. Nacido Peter Schwarze en Leipzig en 1943, Palermo fue adoptado junto con su hermano por Erika Heisterkamp. En 1963, cuando se mudó a Düsseldorf para acudir primero a las clases de Bruno Goller, y después, a las de Beuys, el estudiante obtuvo este apodo con el que se le conocería en la profesión. Cuenta la historia que, al probarse un sombrero durante una de las clases en la Academia de Bellas Arte de Düsseldorf, se destacó su parecido, según sus compañeros, con Frank “Blinky” Palermo, un mafioso norteamericano que gestionaba la carrera del astro del boxeo Sonny Liston. Sea como fuere, Beuys —tan afín a la producción de un “yo” mitificado—, fue el principal agente implicado en la construcción de la subjetividad cambiante y moldeable del más famoso de sus alumnos. Como recordaba José Luis Brea en un texto publicado en 1987,

“[e]n opinión de Beuys, su decisión de adoptar el pseudónimo de Palermo coincidía con una voluntad de hacer tabla rasa en su vida, al mismo tiempo que en su obra. ‘Quería devenir un hombre distinto. Había algo muy profundo en su decisión de desembarazarse de su personalidad verdadera y también de su biografía verdadera, para construir de alguna forma alguna cosa nueva a partir del arte. Fue siempre un hombre en crisis, y eso fue también el resultado de una crisis. Así que tomar el nombre resultó un verdadero bautismo’³⁰⁴.”

³⁰³ Suzanne Hudson comenta los habituales homenajes y dedicatorias que Blinky Palermo hizo a través de sus obras. Además de Beuys, *Sin título (para Beuys)* (1964-1976), produjo entre otras piezas, *Sin título (para Sigmar)* (1965) —dedicada a su amigo Sigmar Polke—, *Sin título (para Helen)* (1974) y *Más feliz que el sol de la mañana (para Stevie Wonder)* (1975); véase: Hudson, Suzanne, “Mathematics for ‘catastrophes’: Blinky Palermo in America” en Cook, Lynne; Kelly, Karen y Schröder, Barbara (ed.) *Blinky Palermo: Retrospective 1964-1977*, Nueva York, Dia Art Foundation, 2010, p. 58.

³⁰⁴ Brea, José Luis, “Blinky Palermo” en *Buades*, Madrid, Galería Buades, , nº 10-11, Junio-julio 1987, Tercera época, p. 28.

Pero, como sabemos, hay que sopesar bien las palabras de Beuys. “¡Y cómo hablaba el alemán!”, recordaba el crítico Ángel González³⁰⁵. Es curioso notar que *Für Blinky* acabaría asociándose con la descripción que, con su mordacidad habitual, hacía González acerca de esta relación de admiración mutua entre ambos retratados³⁰⁶, una relación forjada sobre una marcada asimetría de poder:

“Palermo es algo así como un pajarito escondido en la enramada del bosque donde vemos a Beuys atareadísimo. Él es quien se ocupa del trabajo duro; quien ataca y acarrea la materia. Entre tanto, Palermo se retira y ensimisma, dispensado —desprendido—, de tareas productivas, puro ornato del bosque en cualquier caso³⁰⁷.”



EXPOSICIÓN JOSEPH BEUYS- MÚLTIPLES, GALERÍA HEINRICH
EHRHARDT, MADRID, 1981
FOTOGRAFÍA: LUIS PÉREZ MINGUEZ
FUENTE: ARCHIVO GALERÍA HEINRICH EHRHARDT

Sea como fuere, todo la maraña de historias cruzadas entre Beuys y Palermo —aquí solo tratadas en superficie—, no necesariamente se hacían visibles en la exposición organizada por Ehrhardt. Sin embargo, dando por cierto que Leonilson hubiese prestado atención al retrato de la

³⁰⁵ Cf. González García, Ángel, “Cómo enseñarle los cuadros a un artista muerto” en *Blinky Palermo*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2003.

³⁰⁶ Brea también comenta sobre la admiración del profesor hacia su alumno: “En aquella época Düsseldorf era un hervidero de ideas y activismo político-artístico. Alrededor de Beuys estaba en marcha el grupo Fluxus, las declaraciones y manifiestos eran moneda corriente. Palermo, no obstante, seguía un camino enteramente solitario y no participaba en aquellos happenings y espectaculares manifestaciones. Ello le valió constantes críticas e incomprensión de muchos de los artistas del círculo. En particular, Imendorf, que por aquellos tiempos pintaba en enormes lienzos consignas tales como “Abandonad la pintura”, le atacó duramente. Beuys, sin embargo, siempre le tuvo especial aprecio y le consideró su discípulo predilecto: “Era alguien que no podía imaginar otra función del arte que transformar el mundo, pero también era alguien que no podía pensar otra forma de construir el mundo que por la ayuda del arte”, *Ibid*.

³⁰⁷ González García, Ángel, *Op. Cit.*, p. 263.

pareja, ¿podría haber identificado en aquél joven taciturno de la foto al atractivo alemán con quien quizá se había topado años antes, 1975 en São Paulo?

Recapitulemos: la obra de Klee, Leonilson la conocía desde antes de ingresar en la facultad. De Hesse sabía algo cuando llegó a Madrid. Beuys, pese a toda la cobertura mediática en la citada exposición paulistana, parecía ser todavía un desconocido para el brasileño. Sin embargo, en el caso de Palermo, cuando él pensaba que descubriría a su obra con la ayuda del galerista alemán, tal vez no fuese del todo consciente de que más bien se reencontraba con ella. Pese a la falta de pruebas, es impensable la posibilidad de que, trabajando como traductor de la sección española de la 13ª Bienal de São Paulo, en 1975, no hubiese visitado la representación alemana comisariada por Evelyn Weiss³⁰⁸. Desde el amplio espacio reservado a España en la segunda planta del afamado pabellón de Oscar Niemeyer, fácilmente se podía ver del otro lado del corredor³⁰⁹ una serie de pinturas sobre metal, hechas por quien se convertiría en uno de sus referentes de por vida: Blinky Palermo.



ROJO, AMARILLO Y AZUL, 1975
BLINKY PALERMO,
ACRÍLICO SOBRE ALUMINIO
4 PIEZAS DE 26,7 X 21 CM

Compartiendo prácticamente el mismo espacio, aunque ocupando funciones muy distintas, se podría especular con que Leonilson haya coincidido con Palermo en alguno de los días en los que —junto con los otros artistas seleccionados, Sigmar Polke y George Baselitz—, Palermo estuvo trabajando en la instalación y posterior exhibición de sus trabajos³¹⁰. De igual

³⁰⁸ Para consultar detalles sobre la participación alemana comisariada por Weiss, véase: *13ª Bienal de São Paulo* (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1975, pp. 25-28.

³⁰⁹ La proximidad espacial entre ambas exposiciones puede ser constatada en el mapa de exposición publicado en *Ibid.*, p. 463.

³¹⁰ La lista de obras expuestas por Palermo varía dependiendo de la fuente consultada. Sin embargo la más completa parece ser la documentación del Archivo Wanda Svevo, perteneciente a la Fundação Bienal de São Paulo, que registra la participación del alemán con siete series de pinturas sobre aluminio con cuatro piezas cada una, y otra con tres piezas, respectivamente: *Coney Island I*, *Coney Island II*, *El Regreso*, *Cuatro Formas Blancas*, *Sin título*, *Sin título (Amarillo)* y *Rojo, Amarillo y Azul*. Todas las piezas tienen 26,7 x 21 cm y fueron producidas en 1975. Las otras fuentes consultadas fueron: *13ª Bienal de São Paulo* (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1975, p. 28; *Palermo* (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo y República Federativa de Alemania, 1975.

De todos modos, es crucial remarcar la importancia de las series de pinturas metálicas en el *corpus* de la obra de Palermo, que además de dichas pinturas se constituye por otras tres categorías: pinturas de pared y dibujos, pinturas de tela y objetos.

Sobre la presencia de Palermo, Baselitz y Polke en la bienal, muchas son las fuentes que corroboran el viaje de los tres artistas a São Paulo para la inauguración del evento. De hecho, en una de sus veladas nocturnas paulistanas, los tres artistas acabaron entrando inadvertidamente en un bar gay para protegerse de una tempestad. Una vez allí, Sigmar Polke fotografió las escenas de libertad y bohemia de entre los hombres presentes en el establecimiento, dando origen a la serie *São Paulo* (1975), véase: Groos, Ulrike y Preuss, Sebastian, Op. Cit., pp. 179, 181.

modo, es muy improbable que paseando por la exposición, Leonilson no reparase al menos en lo que se exponía en los *stands* vecinos.

No obstante, dada la falta de declaraciones de Leonilson acerca de ese supuesto encuentro con Palermo o con su obra antes de que la “conociera” en Madrid, podría ser que por azar acabase pasando por alto las pinturas del alemán o que, frente a las piezas, éstas no le causasen una especial impresión, terminando por olvidarlas. Habría que considerar también el hecho de que los seleccionados por Weiss eran, a inicios de los ochenta, apenas conocidos en el circuito³¹¹. Además, tal y como señala Gloria Moure, sin referencias históricas o soporte teórico previo, los trabajos de Palermo, aunque atrevidos, a primera vista podían parecer “rigurosamente contenidos en su componente expresivo y resultantes de una economía exigente de recursos visuales y plásticos³¹².” Aspectos que, como sabemos, poco atraían al romántico Leonilson, sobre todo si pensamos que en 1975 estaba dando los primeros pasos de su formación artística.

De todos modos, se puede afirmar que Palermo habitó el imaginario artístico colectivo como un creador de culto, un artista para iniciados. Aunque su aportación haya sido celebrada por la crítica y por las audiencias en su momento, y que en los diez años de su vida profesional haya trabajado intensa e internacionalmente, el alemán continúa siendo, según Moure, un “artista de minorías³¹³.” Su muerte en 1977 bajo circunstancias poco claras, durante un viaje a las Maldivas, sumada a su peculiar sensibilidad artística, sus aires *beatnik*, su turbulenta infancia, su personalidad introspectiva y sus adicciones, contribuyeron a mitificar su figura como una especie de James Dean de las artes³¹⁴. Debido al magnetismo de su trayectoria personal, comparable con el de algunos de sus contemporáneos que también fallecieron en situaciones dramáticas, como Robert Smithson o Eva Hesse, “Palermo se ha convertido en sujeto de fantasías biográficas que usualmente analiza su arte mediante el filtro de su persona”, según observa la comisaria Lynne Cooke³¹⁵.

A grandes rasgos, parecen existir dos “Palermos” posibles. El primero, un pintor de índole constructivista, cuya práctica pictórica aspiraba al mínimo significado y a un grado cero de extrema pureza; un artista que parecía responder a esta reducción del significado anhelando una autoría mínima, a través de las “múltiples operaciones de despiste de identidad” consumadas, tal y como apuntaba Brea³¹⁶. Por otro lado, está el artista rehén de su propia leyenda personal, cuya

³¹¹ Groos y Preuss definen la selección de Weiss como bastante arriesgada para el momento, pero que con el tiempo se comprobó visionaria, puesto que tanto Palermo, como Polke y Baselitz “influirían profundamente en el arte de la Alemania occidental en las siguientes décadas.”, *Ibid.*, p. 179. [La traducción es mía.] Sin embargo, Leonor Amarante destaca la participación de Baselitz en la representación alemana en la bienal de 1975, como un creador consolidado en el mercado internacional y uno de los artistas de la “santísima trinidad” del arte contemporáneo alemán, que se completaría con Beuys y Anselm Kiefer, véase: Amarante, Leonor, *Op. Cit.*, p. 234.

³¹² Moure, Gloria, “Blinky Palermo o la vitalidad de la abstracción” en *Blinky Palermo* (cat.), Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2003, p. 249.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Esta comparación con el actor americano figura en Brea, José Luis, *Op. Cit.*, p. 29; Buchloh, Benjamin H. D., “The Palermo Triangles” en Cooke, Lynne; Kelly, Karen y Schröder, Barbara (ed.), *Op. Cit.*, p. 25; Cooke, Lynne, “Palermo’s Porosity” en Cooke, Lynne; Kelly, Karen y Schröder, Barbara (ed.) *Op. Cit.*, p. 11.

³¹⁵ Cooke, Lynne, *Ibid.* Por otro lado, habría que asumir también la similitud biográfica entre los jóvenes artistas prematuramente fallecidos cuando se sopesan las posibles semejanzas entre de Leonilson con Hesse, Palermo y Smithson. Pese a que no analizamos la producción del último en este trabajo, cabe señalar que Leonilson hace menciones a Smithson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 250-251. Además, en su biblioteca personal se conserva el catálogo Hobbs, Robert, *Robert Smithson: A retrospective view* (cat.), Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg, 1982.

³¹⁶ Brea, José Luis, *Op. Cit.*, p. 29.

obra no puede ser entendida fuera de la interrelación entre su trágica historia privada y su singular producción artística.

Desde luego, reacio a lógicas binarias, Leonilson no parecía ni siquiera considerar ambas lecturas. En una declaración a Pedrosa, comentando lo que él entendía como su “primera” vez con las obras de Palermo, el artista recordaba las piezas que tanto le habían impactado, en una de sus múltiples visitas a la galería de Ehrhardt en 1981:

"Eran solo dibujitos, así de pequeñitos, cinco por siete. Como estos que hago ahora en papel grande: un cuadradito de color en el margen del papel o en el medio, ¿sabes? (...) Figuras geométricas. Había también unas tablillas pintadas en la pared, ¿sabes? (...) Me acuerdo mucho de Palermo, que era el que más me gustaba, el que más³¹⁷."

Aunque en esta conversación ambos comenten dichas obras como si hubieran sido vistas en el contexto de una exposición, el galerista rectifica:

"De Blinky Palermo no llegué a hacer ninguna exposición en Madrid, la hice nada más regresar a Alemania, en mi galería de Frankfurt en 1984. Lo que vio Leonilson en Madrid eran las series completas de las miniaturas de Palermo, las tenía yo en mi despacho, y alguna otra obra suya, ediciones, que también se veían en la galería, igual que todos sus catálogos disponibles de aquella época. Pero no hubo una verdadera exposición. ¡Quizás la emoción le hizo exagerar un poco a Leonilson!³¹⁸"

Claro que esta excitación le llevaría también a interpretaciones muy particulares sobre esta producción. Indiferente ante cualquier aproximación teórica, a su manera Leonilson llegaba a unas lecturas de fuerte componente psicológico, a partir de las cuales pervertía cualquier purismo constructivista, detectando en el lenguaje geométrico y en las austeras elecciones materiales del alemán un extraño canal de interlocución personal con el arte contemporáneo. Algo que se comprueba en una emotiva y desconcertante declaración registrada en su diario sonoro, el 13 de abril de 1990 —casi una década después de aquél “primer” encuentro en Madrid—:

"(...) a veces me deprimó y abro el libro de Palermo eeee y yo me siento bien de nuevo eee dentro de él yo dentro de él yo yo soy yo así sabes junto con estos trabajos que me gustan (...) apaga³¹⁹"

³¹⁷ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 221-222. [La traducción es mía.]

³¹⁸ Extraído de un intercambio de correos electrónicos con Heinrich Ehrhardt, entre los días 23 y 26 de julio de 2018.

³¹⁹ Extraído del manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 9. [La traducción es mía.]

Provisto con esta mirada rara que, como se ha visto, tendía a subjetivarlo todo, Leonilson extraía una desmesurada carga de lirismo de una obra en principio contraria a cualquier concesión pasional. Refiriéndose a la pieza *Triángulo Azul* (1969)³²⁰, en la conversación con Pedrosa, Leonilson sopesaba la conmoción que le había causado verla, pintada directamente en la pared, sobre el dintel de una de las puertas de la galería. Y lo comparaba con el impacto de la exposición de Beuys:

“...Palermo me impresionó mucho más por causa de la poesía, de la poética del trabajo. Era lindo – había un triangulito azul en la galería, ¿sabes? – (...)”³²¹

Si con “lindo” se refería a una vocación decorativa en la plástica de Palermo –categoría que en absoluto era despectiva dentro del léxico de Leonilson–, el brasileño acababa, de una manera quizá azarosa, coincidiendo con el análisis de Buchloh, que localizaba en los triángulos azules una carga dual peculiar. Por un lado, Buchloh señalaba esta naturaleza ornamental que, autoconsciente de su atractiva estética, hacía de los triángulos unos “irónicos marcadores arquitectónicos que sostenían el *hic et nunc* del sujeto.” Por otro lado, al ser instalados sobre las puertas con su vértice superior señalando hacia un más allá de los dominios de la arquitectura, los triángulos sugerían un “deseo de lograr una nueva espacialidad transcendental para el sujeto.” Una nueva dimensión que, si no era estrictamente espiritual, al menos inhabilitaba cualquier espectacularización³²². Todo esto parecía generar en Leonilson una fascinación que, ante todo, se dirigía al carácter poético y sencillo, casi prosaico, de la práctica de Palermo. Asociándolo con Klee, comentaba que

“...lo que más me importaba en ellos [Klee y Palermo] era la simplicidad de sus trabajos. Fue en esta época cuando empecé con la idea de que a veces cuando estoy haciendo un trabajo y comienzo a pensar que es muy complicado, que tengo que rehacerlo, retomar el trabajo, prefiero tirarlo todo, porque no es posible. (...) Creo que el trabajo tiene que ser lo más sencillo posible”³²³.

Una sencillez que Palermo obtenía, según Buchloh, a partir de un gesto tan elemental como pintar un triángulo azul directamente en la pared empleando una plantilla, y que, pese a esta evidente delicadeza, era capaz de dismantelar la estabilidad pictórica. Pues bastaría sobrepintarlo para eliminarlo completamente; además, más que una pieza *per se*, el objeto pictórico ocurría mediante su efímero status de “edición”. Asumiendo su transitoriedad, la obra

³²⁰ *Triángulo Azul* es una plantilla utilizada para crear una forma triangular azul aplicando pintura directamente en la pared. La “ejecución” de la pieza debe hacerse sobre el dintel de una puerta. La plantilla fue originalmente editada por René Black en 1969.

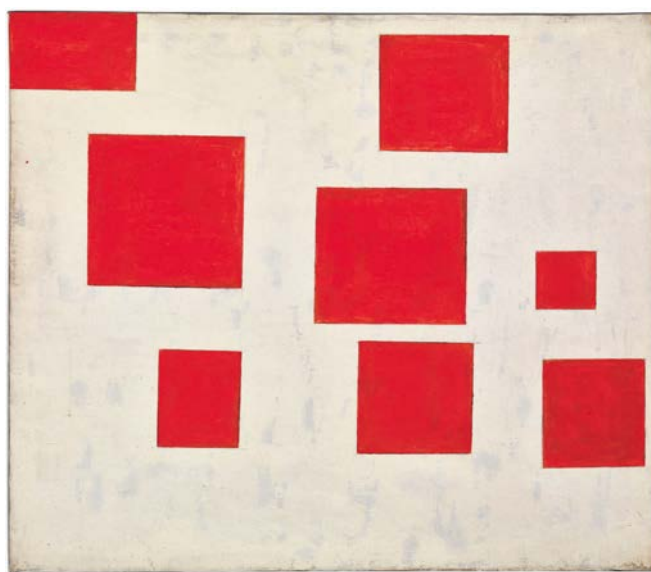
³²¹ Leonilson en Pedrosa op. cit.: 221

³²² Buchloh, Benjamin H. D., *Op. Cit.*, p. 37. [La traducción es mía.]

³²³ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221. [La traducción es mía.]

aniquilaba además cualquier afán coleccionista basado en una lógica especulativa financiera³²⁴. Y para Leonilson que, románticamente oponía el valor del dinero a la sinceridad de los afectos, sólo podían resultarle muy “lindos” estos trabajos que, según él, “no son figurativos, ni tampoco abstractos, [que] no eran nada de esto. Eran sentimiento³²⁵.”

¿Pero cómo podría Leonilson extraer “sentimiento” de una pintura como por ejemplo *Composición con 8 rectángulos rojos* (1964) de Palermo? ¿Sería posible que, en su configuración abstracta y heredera de la tradición constructivista, el brasileño viese algo más que ocho rectángulos rojos sobre un fondo blanco?



COMPOSICIÓN CON 8 RECTÁNGULOS ROJOS, 1964
BLINKY PALERMO
OLEO Y GRAFITO SOBRE LIENZO
96 X 111 CM

Pintada poco después de empezar a acudir a las clases de Beuys, esta obra resalta el vínculo productivo entre ambos artistas. De hecho, Ángel González ponía especial atención al tono de orgullo con el que el profesor, en una entrevista a Laszlo Glozer, enseñaba dicha pintura: “Aquí tiene uno de los primeros cuadros que [Palermo] hizo conmigo...”. Según el crítico español, en la grandiosa “escenificación del arte moderno” propuesta por su programa docente, el estudiante Palermo cumplía, desde su obediente silencio y llamativa “porosidad”, el rol que le asignó su maestro: el de “nuevo Malevich³²⁶.” Sea como fuere, las coincidencias visuales son tantas como para que no sobren dudas sobre la obvia cita que el joven hacía a *Ocho rectángulo rojos* (1915), del pintor suprematista. Cuyo trabajo Palermo tuvo oportunidad de conocer en una

³²⁴ Cf. Buchloh, Benjamin H. D., *Op. Cit.*, p. 38.

³²⁵ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221. [La traducción es mía.]

³²⁶ Ángel González elucida, en un texto de marcado tono narrativo, la experiencia del dominante Beuys sobre el silencioso y “poroso” Beuys; véase: González, Ángel, *Op. Cit.*, pp. 261-262.

visita al Museo Stedelijk de Amsterdam, durante sus primeros años de estudio en la Academia de Düsseldorf³²⁷.

Desde el propio título hasta la clara semejanza plástica, resulta evidente que esta apropiación de las premisas suprematistas de Malevich más bien se daba en el registro de un ejercicio creativo. La composición de Palermo eliminaba la variedad de formas, al tiempo que reemplazaba los alargados rectángulos, dispuestos en sentido diagonal, por cuadriláteros de dimensiones más igualadas, organizados en un eje horizontal ligeramente descendiente. Además, en esta “cuadratura” de los rectángulos originales, el joven pintor parecía hacer referencia también a los rompedores monocromos de Malevich, como el *Cuadrado Negro sobre Blanco* (1915).



OCHO RECTÁNGULOS ROJOS, 1915
KAZIMIR MALEVICH
OLEO SOBRE LIENZO
58 x 48.5 CM

Lo que podría ser solo la “conmoción de un hijo conjurando a un padre remoto”, como definía el crítico Peter Schjeldahl la obra de aquél alemán de veinticuatro años³²⁸, al final terminaba demostrando la complejidad oculta bajo su apariencia elemental. Porque, como apuntaba Buchloh, en estos gestos apropiacionistas el artista revelaría su genuina “autenticidad”; mediante la que fusionaba

“citas involuntarias y conscientes de sus contemporáneos internacionales y predecesores generacionales, sumando a ello las singularidades propias de sus circunstancias históricas³²⁹.”

En este proyecto de concebir un nuevo idioma para la abstracción, en un momento de reconstrucción cultural en Alemania, Palermo transitaba personal y creativamente entre dominios irreconciliables según una lógica estrictamente binaria. Es decir, entre la creencia romántica de Beuys en el arte, como vehículo de significados trascendentes, y el concepto materialista del arte como respuesta a la cultura visual mundana, practicado por sus amigos más cercanos, como por ejemplo Polke. Habitando este espacio liminal, sin ceñirse nunca a una sola respuesta, de alguna

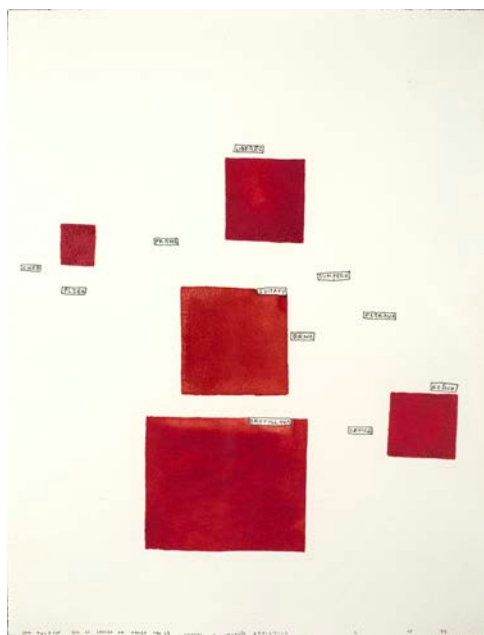
³²⁷ En esta misma visita, Palermo quedó impactado por la producción de Mondrian y a raíz de este encuentro produce la pintura *Straight* (1965), véase: Buchloh, Benjamin H. D., *Op. Cit.*, p. 28. Ángel González ofrece una interpretación, como mínimo, original de *Composición con 8 rectángulos rojos* (1964) de Palermo, y que puede servir también para el análisis que se hace en el apartado 4.2.1. sobre piezas de Leonilson producidas mediante material adhesivo: “Esos ocho ‘cuadrados’ están dentro del ‘cuadro’ como las etiquetas auto-adhesivas que venden en las papelerías por bloques de 6,8,10 ó 20. Coges la hoja de papel encerado que las sujeta y las vas despegando y diseminando. Su agrupación —su composición— es provisional. Antes de que esa clase de bloques de etiquetas movibles se vendieran en las papelerías, vendían unas cartulinas con figuras troqueladas que los niños desprendíamos para jugar con ellas. Las había en forma de soldaditos, animales, árboles y casas; tal vez las hubiera también con formas geométricas: cuadrados, por ejemplo; todo un pequeño ejército de cuadradillos de colores... Era un juego de niños; y sin embargo, vemos el ‘cuadro’ de Palermo y nos decimos: ha vuelto el *suprematismo*”. González García, Ángel, *Op. Cit.*, p. 262.

³²⁸ Schjeldahl, Peter, “The Prodigy” en *The New Yorker*, 11 a 18 de julio de 2011, pp. 98-99. [La traducción es mía.]

³²⁹ Buchloh, Benjamin H. D., *Op. Cit.*, p. 28. [La traducción es mía.]

forma Palermo se aproximaba al corazón del proyecto abstracto de Malevich. Porque, como es ampliamente conocido, las revolucionarias pinturas geométricas suprematistas no se fundaban en procesos exclusivamente intelectuales, sino también en impulsos románticos, anti-racionalistas e incluso místicos, que desautorizaban la hegemonía de un acercamiento positivista. Aunque la reciente envergadura conquistada por el minimalismo —no solo el movimiento artístico sino más bien su forma de mirar—, haya contribuido a una versión más desapasionada de esta vanguardia soviética, lo cierto es que mediante su apropiación y réplica visual, Palermo parecía recordar el papel esencial de la sensibilidad como aspecto decisivo del programa suprematista³³⁰.

De este modo, se podría suponer que, contemplando esta temprana obra de Palermo, Leonilson lo acompañase en el rechazo de los vicios teóricos propios del corporativismo vanguardista. Porque al final, muy al gusto del joven brasileño, la producción de Palermo se basaba en una abstracción que se revelaba más bien como polisémica³³¹. Tal y como sugería Brea, “todo en su trabajo [de Palermo] (...) se hacía eco de otra cosa³³².” Consistente en una práctica geométrico-abstracta que, como sostiene Moure, reunía a la obra con su observador, en una producción de sentido que no evitaba la participación de las emociones. Y que, en definitiva, consideraba “el sentimiento, el pensamiento, el entendimiento y la emoción como un todo indisociable³³³.”



LIBEREC, 1989
LEONILSON
ROTULADOR Y ACUARELA SOBRE PAPEL
40,5 X 30,5 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO
LEONILSON

Siendo o no un azaroso acierto por parte de Leonilson, el caso es que, cuando defendía que el arte de Palermo no era ni figurativo, ni abstracto, sino más bien “sentimiento”, no se equivocaba del todo. En efecto, su admiración por esta producción se aprecia de manera indiscutible por ejemplo en *Liberec*, un dibujo de 1989 incluido en la serie impresa del citado anuario de White Martins.

De nuevo solo cabe destacar el régimen de “deglución” de Leonilson: sobre un fondo blanco, pinta con acuarela cinco rectángulos rojos de diferentes dimensiones. Pero sí sería interesante observar que, en este caso específico, integrándose en los imbricados encadenamientos de la historia del arte, el artista termina por “comerse” a Palermo que, a su vez, ya se había “comido” a Malevich. Así, Leonilson rehacía a través de su propia práctica

³³⁰ Cf. Malevich, Kazimir, “Suprematism” en Herbert L., Robert (ed.), *Modern Artists on Art*, North Chelmsford, Courier Corporation, 2000, pp. 116-124.

³³¹ Comentando los trabajos de Hesse y Palermo, Pedrosa cuestiona de Leonilson su modo tan peculiar de mirar un trabajo de fuerte carga conceptual, dejando patente que en su rechazo a la teoría se fundaba la propia poética de su producción singular y del excéntrico entendimiento que él tenía del arte de su tiempo: véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 250-253.

³³² Brea, José Luis, *Op. Cit.*, p. 29.

³³³ Moure, Gloria, *Op. Cit.*, p. 249. De cierto modo, Carmen Bernárdez identifica una relación similar y subjetiva entre obra y espectador en la producción geométrico-abstracta de Bueys, que de muchas formas ha influido en la producción de Palermo, véase: Bernárdez, Carmen, *Op. Cit.*, p. 27. El crítico Peter Schjeldahl observa en la producción de Palermo, principalmente en sus “pinturas de tela”, una vocación humorística, que rompe con cualquier relación acostumbradamente intelectual con el arte abstracto canónico; véase: Schjeldahl, Peter, *Op. Cit.*, p. 99.

artística unos recorridos que, en principio, se hacen mediante la revisión teórica de la historiografía del arte. Ya fuese una revisión premeditada o una producida de manera eventual, Leonilson aportaba una perspectiva totalmente al margen de los centros tradicionales de producción del saber. No solo acerca de la historia del arte, sino también acerca de un acontecimiento de la historia global que, como veremos a continuación, desde diferentes puntos podría asociarse tanto a los universos de Malevich y Palermo, como al suyo propio.

En *Liberec*, Leonilson lograba subvertir la asepsia del lenguaje geométrico al incluir inscripciones con los nombres de ciudades, como la que da título a la obra. Cheb, Plzen, Praha, Sumperk, Svitavy, Brno, Ostrava, Košice, Levice y Bratislava completan el listado de localidades anotadas en la superficie del papel. Además de convertir el dibujo en un excéntrico mapa mediante este mínimo gesto gráfico, Leonilson acababa añadiéndole una dimensión aún más narrativa, al incorporar en su margen inferior una explicativa inscripción: “JAN PALACH QUE SE INMOLÓ EN PRAGA EN 68 CONTRA LA INVASIÓN SOVIÉTICA” (en traducción libre). Como si se tratara de una crónica en diferido, el artista comenta un sonado hecho histórico que ocurrió, en realidad, en 1969, cuando el mencionado estudiante se prendió fuego, como forma de protesta contra las fuerzas militares que invadían la capital de la República Checa.

Cabría suponer que lo que movía a Leonilson a desarrollar este tema en esta delicada pieza sería un genuino interés por la política internacional y sus principales acontecimientos; o quizá un deseo de rescatar un evento que, guardado en su imaginario histórico personal, tenía el potencial de comentar el presente del artista. Habría que recordar que en 1989, año de producción de la obra, Leonilson era testigo de muchos cambios políticos a escala internacional: caía el Muro de Berlín, se declaraba el final de la Guerra Fría, empezaba el fin del *apartheid* surafricano. Además, un estudiante, esta vez anónimo por completo, impedía el paso de tanques militares que reprimirían con violencia a una multitud de manifestantes que, concentrados en la Plaza de Tian'anmen, en Pekín, se oponían al gobierno comunista chino. Es oportuno observar que todos estos hechos se recogían en una edición especial de la revista *Caos*, editada por Carlos Nader y que, como ya se ha mencionado, con la que Leonilson colaboraba con frecuencia. Publicada aquél año y en cooperación con otras quince revistas extranjeras, como la francesa *Actuel*, la italiana *Per Fui* y la española *Ajo Blanco*, la portada compartida entre todas estaba dedicada a la situación política en China. Y en su editorial se dejaba adivinar, de cierta forma, el posicionamiento ideológico del círculo social frecuentado por Leonilson:

“Pese a que sea un asunto inevitable para este número, *Caos* nunca creyó mucho en movimientos políticos. Existen maneras mucho más divertidas de hacer que los muros se desmoronen. Cito solamente tres: el sexo, la música y la ciencia. Y mientras el muro no se caiga, el mejor lugar, sin duda y sin culpa, está encima. La vista es mucho mejor, incluso para destruirlo. Ahora, si el muro insiste en mantenerse en pie, no lo transformes en el muro de las lamentaciones. Destruyelo por cualquier

otro medio. La vida es corta, y prejuicios, mentiras, control y totalitarismo... ni aquí ni en China!³³⁴

Si aceptamos que Leonilson compartía estas premisas ideológicas inconsistentes — aunque habría que considerar que definían un tiempo y a una juventud urbana que ansiaban celebrar por todo lo alto las posibilidades ilimitadas de la “a-historicidad posmoderna”—, se podría intuir que el artista más bien se interesaba por el tema específico de Jan Palach porque encontraba ahí la representación del ideal romántico del sacrificio. O porque, como mártir, recuperaba el poder del idealismo frente a un mundo que, según el brasileño, era “mentiroso, tonto, (...) y que solo piensa en el dinero³³⁵.” Aunque Palach es un personaje indisoluble de su conflictivo contexto histórico, Leonilson parecía desear rescatarlo del peso de la historia general, para activarlo como uno más de estos hombres solitarios que tanto pueblan su imaginario personal y que mantienen la ilusión de que, desde su pasión individual, pueden cambiar el rumbo de la historia. Al procesar gráficamente parte del territorio del Este Europeo en una poética abstracción, el brasileño hacía suyo el relato, organizándolo a su antojo, y confeccionando la historia a su medida.

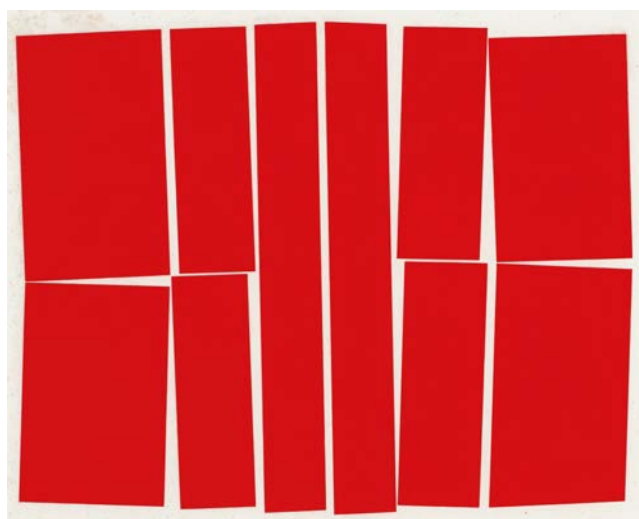
Idealizando un gesto políticamente comprometido, a través de un dibujo como *Liberec* Leonilson intentaba dar forma a las dialécticas presentes en su vida y en su arte —abstracto y figurativo; historia y anécdota; objetividad y subjetividad; real y ficcional—³³⁶. Y lo lograba al contaminar con “sentimientos” la ortodoxia visual propia de una composición geométrica por antonomasia. *Ocho rectángulos rojos*, composición que, por una coincidencia, y al igual que al héroe que le había inspirado el dibujo, también había mantenido una relación problemática con el control ideológico soviético. Quizá así, siguiendo el camino trillado previamente por Palermo, Leonilson hallaba su propia manera de contaminar el canon abstracto-geométrico, aportando además otra posibilidad de revisión de los hitos “universales” del arte desde una práctica localizada en Brasil. Una revisión que, conduciendo esta cadena de referentes artísticos por unos caminos más zigzagueantes, acababa acercando el dibujo de Leonilson a los archiconocidos *Metaesquemas* de Helio Oiticica; trabajos que además Leonilson había admirado en 1989, en una visita a la exposición *Helio Oiticica: Grupo Frente e Metaesquemas* en la Galería São Paulo³³⁷.

³³⁴ Nader, Carlos, “Editorial: Em cima do muro” en *Caos*, n° 8, octubre de 1989, p. 4. [La traducción es mía.] Eduardo Brandão y Jan Fjeld confirmaron en una conversación el 23 de junio de 2016 que el tema de la masacre en Pequin, también debido a la preparación de la edición especial de *Caos*, fue un asunto que discutieron con Leonilson.

³³⁵ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 129. [La traducción es mía.]

³³⁶ Este dilema en el contexto del arte, es discutido en una entrevista con Lisette Lagnado: “Lagnado: La discusión del arte contemporáneo se interesó por la cuestión de la autonomía del lenguaje en relación al sujeto. La pintura que había convivido estrechamente con la literatura pasa a reivindicar un lugar autónomo. ¿Como ves la cuestión de la subjetividad hoy? Leonilson: Ocurrió esto que estás diciendo, pero al mismo tiempo existían personas trabajando en sentido contrario. Louise Bourgeois, Palermo, Eva Hesse. Incluso delante de las obras de Walter de Maria, que podría encajar en esta discusión, o incluso Beuys... (...) Creo que existen personas que insistieron en el lugar del sujeto dentro del trabajo, y yo soy uno de ellos. Pero existen también los que trabajan al revés. No sé decirte si tenemos más libertad...”, Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 110-112. [La traducción es mía.]

³³⁷ *Helio Oiticica: Grupo Frente e Metaesquemas* (cat.), São Paulo, Galería São Paulo, 20 de marzo a 21 de abril de 1989. Para un análisis en profundidad sobre los nexos entre la producción de Oiticica y el legado de Malevich, véase: Martins, Sérgio, “Blanco Sobre Blanco Sobre Blanco: Oiticica / Malevich / Nietzsche”, *CALLE14*, v. 9, n°13, 2014, pp. 120-137.



METAESQUEMA 384, 1958
HELIO OITICICA
GOUACHE SOBRE PAPEL
51,8 X 46,3 CM

Lo cierto es que, pese a todo, sigue siendo imposible saber a ciencia cierta si Leonilson tuvo el más mínimo contacto con Palermo durante la Bienal de São Paulo de 1975. Del mismo modo que no podemos confiar en que lo hubiese reconocido en el retrato expuesto en la galería madrileña en 1981. Siendo así, solo su colección personal de libros y catálogos puede dar una justa medida de la duradera fascinación que nutrió por el artista alemán. Ya que muchos ítems de su biblioteca reactivan muchas de las experiencias vividas tanto antes como durante su estancia en Madrid.

Un catálogo de una exposición de Beuys en el Dia Art Foundation en 1987 comprueba que en su primera visita a Nueva York —ciudad imprescindible para entender su producción más tardía—, Leonilson acababa reconectando curiosamente con “Madrid, 1981”³³⁸. Allí, en aquel centro de arte fundado en el barrio del Chelsea por Philippa de Menil y Heiner Friedrich —amigos muy próximos de Heinrich Ehrhardt—³³⁹, él parecía recuperar experiencias y posibilidades pasadas al ver, por fin, *Brasilienfond (Fond V)* (1979) y *Códices Madrid* (1975) —las obras de Beuys que él se había perdido en la Bienal de São Paulo en 1979 y que, una vez finalizada, formarían parte de aquella colección estadounidense—³⁴⁰. Además de una presentación de Imi Knoebel —otro de los artistas también expuestos por Ehrhardt en 1981 en Madrid—, aquella misma visita a Dia Art Foundation le permitiría, sobre todo, un potente reencuentro con Palermo;

³³⁸ El catálogo traído por Leonilson, actualmente conservado en la biblioteca del Projeto Leonilson, fue *Joseph Beuys* (cat.), Beacon, Dia Art Foundation, 1987.

³³⁹ Ehrhardt menciona su relación de amistad en conversación el 16 de septiembre de 2015 y en Primo de Rivera García-Lomas, Paloma, *Op. Cit.*, p. 120.

³⁴⁰ Cf. Groos, Ulrike y Preuss, Sebastián, *Op. Cit.*, p.194.

ya que una de las muestras de la temporada estaba dedicada a la mítica serie *To the People of New York* (1976)³⁴¹.

En este juego de encuentros y desencuentros entre un brasileño que conoció en España la obra de un alemán que, a su vez, vivía a caballo entre Düsseldorf y Nueva York y que, de manera prematura, fallecería en las Maldivas, aquello sería tal vez lo más cercano que haya podido estar Leonilson de su ídolo. O al menos tan cerca como también le permitía un catálogo de Palermo publicado en 1989, atesorado por Leonilson en su biblioteca³⁴². Entre cuyas páginas joven artista paulistano encontraba confort y que a veces incluso lloraba con solo hojearlo, tal y como admite en su diario sonoro. Catálogo en el que se podía ver una fotografía de Palermo, retratado al lado de Knoebel por Susan Grayson en 1974 —por lo tanto un año antes de su viaje a Brasil—, donde posaba sonriente, vestido de *cowboy*, en una carretera totalmente vacía. Allí, cuantas veces quisiese, Leonilson podía atrapar a Palermo. Y, aunque fuera solo a través de un juego del lenguaje y al margen de cualquier lógica geográfica cartesiana, se podrían dar cita en Madrid. No en el Madrid de Leonilson ni tampoco en la capital española desconocida para Palermo. Sino el Madrid de Nuevo Mexico, Estados Unidos, escenario de la foto del alemán vestido de vaquero que se encontraba en la página 14 de aquel preciado catálogo, conservado en el tranquilo barrio de Vila Mariana en São Paulo.



IMI KNOEBEL Y BLINKY PALERMO, MADRID - NEW MEXICO,
1974

FOTOGRAFÍA: SUSAN GRAYSON

FUENTE: CATÁLOGO *BLINKY PALERMO: 1943-1977*, 1989, P. 14

³⁴¹ El trabajo es constituido por quince partes, compuestas por cuarenta pinturas sobre aluminio. Materialmente muy similares a las series presentadas en Brasil, este conjunto se organizaba en diferentes combinaciones de rojo de cadmio, amarillo de cadmio y negro, distinguiéndose por el ritmo cambiante de sus composiciones, que apuntan al impacto del *jazz* en las creaciones neoyorquinas de Palermo —posibilitando una interpretación cruzada, por ejemplo, con otro de los referentes del alemán, Mondrian, principalmente en obras como *Broadway Boogie Woogie* (1942-43)—. Para más informaciones sobre esta obra de Palermo, véase: Cooke, Lynne; Kelly, Karen y Schröder, Barbara (ed.), *Blinky Palermo: To the People of New York City* (cat.), Nueva York, Dia Art Foundation, 2009.

³⁴² Mass, Erich y Greenidge, Delano (ed.), *Blinky Palermo : 1943-1977*, Nueva York, Delano Greenidge Editions, 1989.

4.2. Madrid como espacio de producción

4.2.1. Madrid: una producción propia

Como ya se ha analizado, en aquel “Madrid, 1981”, tan importantes como las experiencias culturales fueron las condiciones de producción que Leonilson encontró. Libre de las estructuras académicas de São Paulo, y listo para dedicarse solo al desarrollo de su propia obra, el joven se vio arropado por un ambiente que, además de artísticamente excitante, era materialmente favorable. Para un artista cuya rebeldía consistía en ser un ansioso autodidacta, la ciudad le concedió muchas facilidades, permitiendo aplicar a su práctica individual los conocimientos que iba absorbiendo, tanto dentro como fuera de la Casa do Brasil.

Tal y como recuerdan sus compañeros, pese a ser un sujeto muy vulnerable en lo emocional y también muy influido por su entorno, Leonilson demostraba en su profunda entrega al propio trabajo la satisfacción personal que encontraba en aquella aventura madrileña. Recuerda Zerbini que, pese a encontrarse en una fase muy inicial de su obra, Leonilson destacaba por su envidiable productividad:

“Era una persona llena de altibajos, que oscilaba mucho, a veces estaba bien, a veces mal, se deprimía... Estuvo estable en Madrid durante un largo tiempo. El hecho de que estuviéramos allí, de que yo estuviera de que luego llegasen Ciro [Cozzolino] y Sergio [Niculitcheff], todo esto le dio estabilidad. Teníamos un sitio, una rutina, estábamos bien instalados, teníamos a Claudio, que nos apoyaba siempre que lo necesitábamos. Intentábamos producir, trabajar en el taller de grabados... Estábamos probando. Creo que esto le dio seguridad para quedarse más tiempo. Mientras tanto, su trabajo se desarrolló. Su trabajo, lo que escribía, era casi un diario. Yo lo veo mucho como un diario, lo que ocurría durante el día, pensamientos, él firmaba usando la fecha diaria. Todo lo que sucedía era importante registrarlo, lo que él estaba viviendo, durante su época de formación³⁴³.”

Con respecto a la estructura material que encontró Leonilson en Madrid, es importante citar una declaración del propio artista, en la que comentaba haber sido beneficiario de un espacio de trabajo en la Casa de Velázquez³⁴⁴:

³⁴³ Extraído de una conversación con Zerbini el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.] Cozzolino también corrobora en una conversación el 5 de junio de 2013 la misma impresión sobre el estado psicológico de Leonilson durante su estancia en Madrid: “Él estaba muy bien esa época, pero era un chaval muy vulnerable. Ultra sensible, sensibilidad a flor de piel. Estaba en un momento super bueno, emocionalmente bien.” [La traducción es mía.]

³⁴⁴ Inaugurada su sede en 1928 y ubicada en la Ciudad Universitaria, en los alrededores de la Casa do Brasil, la Casa de Velázquez es una institución cultural francesa del Ministerio francés de Educación Nacional, de Enseñanza Superior y de Investigación. Tiene un programa de residencia para investigadores y artistas, por lo que sus instalaciones cuentan con talleres especializados para la práctica artística; véase: *Memoria gráfica, 1928-2003: 75 aniversario Casa de Velázquez* (cat.), Madrid, Casa de Velázquez, 2006.

“Yo tenía un taller. El gobierno de Francia tiene un lugar llamado Casa de Velázquez, que son talleres para que artistas franceses vivan en Madrid. Un día, andaba en la bicicleta y fui a visitar este espacio. Allí conocí a un artista, escultor, y él me presentó al director de esta casa y charlando, me preguntó: ¿No tienes taller? Contesté: ‘No.’ Él dijo: ‘Bueno, entonces deja tu nombre aquí, que en cuanto aparezca una plaza libre, te aviso’. Así, creo que en mayo él fue a mi exposición y luego me llamó: ‘Mira, hay un taller vacío, si quieres puedes ocuparlo...’³⁴⁵”

Pese a la trascendencia que un hecho así supondría para el estudio de su producción en Madrid, no se encontró ningún registro en los archivos de dicha institución. Ni sus compañeros Cozzolino y Niculichief, ni tampoco Leal —que afirmó haber conocido al entonces director de la Casa Velázquez³⁴⁶—, recuerdan que hubiese mantenido un espacio de trabajo fuera de la Casa do Brasil. Por su parte, Zerbini comenta que, en su caso, él sí había ocupado uno de los *ateliers* de la Casa de Velázquez, pero que no acudía con mucha frecuencia debido a la falta de calefacción del espacio. No obstante, al igual que los otros, él tampoco supo confirmar si también a su amigo le habían concedido una plaza similar³⁴⁷.

Sea como fuere, durante todo el periodo que vivió en Madrid, su producción acompañó la intensidad vivida en sus paseos por la ciudad. Canalizando estos difusos y múltiples estímulos a través de su práctica artística —en todo caso, llevada a cabo en su mayor parte en la Casa do Brasil—, Leonilson ampliaba su comprensión del término “producción”. Porque dicho término, aplicado al brasileño, terminaba abarcando diferentes formas de experimentación, que iban desde sus ejercicios y obras pictóricas —sobre todo dibujos y acuarelas—, hasta la organización de muestras en la sala de exposiciones del colegio mayor. Dada la ya comentada seguridad financiera que disfrutó durante su estancia, pudo dedicarse de lleno a sus diferentes proyectos artísticos, expandiendo su capacidad productiva en muchos frentes al mismo tiempo.

Estas obras, marcadas por este singular contexto de producción, acaban presentando características propias de un período en el que probó todo lo que pudo. Frente a un *corpus* tan desigual —tanto internamente como en comparación con sus fases más consagradas—, resultaría ineficaz emplear los acostumbrados criterios de evaluación. Antes de considerar estudiarlo como un simple ensayo de una obra madura por venir —que no deja de ser un examen interesante—, considero que lo más sugerente sería verificar el proceso errático de constitución de su lenguaje, rompiendo así con cualquier estructura narrativa obligatoriamente evolucionista que, enfocada en la detección de continuidades, reforzaría valores mitificados como predestinación y talento innato.

³⁴⁵ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 223. [La traducción es mía.]

³⁴⁶ Durante los años ochenta, la dirección de la Casa Velázquez estuvo a cargo del historiador e investigador francés Didier Ozanam.

³⁴⁷ En una conversación el 15 de marzo de 2013, Zerbini afirmó: “No sé si él [Leonilson] llegó a instalarse en la Casa de Velázquez. Yo estuve allí una época, conseguí un espacio allí. Tuve un *atelier*. Era así el espacio: no había calefacción, solo un espacio y me dijeron: ‘puedes quedarte allí’. Fui, estuve un tiempo, pero no pude quedarme mucho. Lo abandoné, pero no me acuerdo muy bien de lo qué ocurrió después.” [La traducción es mía.]

De este modo, se presentarán algunas de las más destacadas especificidades de dicha producción, analizando a continuación la exposición individual *Cartas al Hombre*. Aunque Leonilson haya participado y organizado otras muestras, ésa fue la experiencia que, en el campo profesional, definió su paso por Madrid. Además, fue también la única exposición que ha sido documentada; hecho que permitirá un análisis bastante pormenorizado. De cualquier manera, a partir de un breve panorama de esta producción tan singular de Leonilson, se pretende aportar una posible vía de acercamiento a un período y a un *corpus* que, por su “extrañeza”, nos remite al dilema central del presente estudio: ¿No ha sido esta producción suficientemente estudiada porque representa la etapa menos interesante de la carrera de Leonilson? O al revés, ¿se considera una producción menor justamente por el hecho de que no haya sido estudiada en condiciones?

De todos modos, para empezar este análisis, habría que destacar la radical especificidad de esta producción ligada al espíritu errante de quien la produjo. Constituyéndose a partir del tránsito, la obra de Leonilson en Madrid flirteó de manera explícita con la volatilidad. Además de definir las condiciones de producción a las que se enfrentó el artista, esta volatilidad también definió la idiosincracia de sus objetos artísticos. Con toda razón el equipaje imprescindible de Leonilson eran sus lápices de colores, el gouache, la tinta china y su cuaderno de bocetos —que en su caso, sería lo mismo que decir cuaderno de viaje—. Todo almacenable y transportable dentro de una carpeta: un fiel *nécessaire* y a la vez su *atelier* portátil.

“Llegué a Madrid como todo cearense llega a cualquier lugar del mundo, con una pequeña maleta en las manos. En mi caso, con una carpeta de dibujos³⁴⁸.”

A su llegada a España, en aquél momento, Leonilson concentraba en el dibujo y la acuarela todas sus apuestas. A fin de cuentas, ya eran técnicas con las que estaba familiarizado, no solo por su itinerario formativo sino también debido a sus viajes por Brasil al lado de Zerbini, como se ha indicado en el capítulo anterior. De ahí que no sorprenda que, una vez aterrizado en la capital española, profundizase aún más en estas tácticas —tan flexibles y portátiles como el porvenir mismo de un viajero—.

Tal vez tomando el lugar de las fotografías que, por convicción, él y sus amigos se resistían a sacar, sus coloridos dibujos parecen funcionar casi como instantáneas hechas a mano. Como argumentaba Zerbini, las creaciones de Leonilson operaban a modo de diario de a bordo³⁴⁹. Atesorando vistas y visiones —paisajes físicos, ficticios y emocionales—, iba construyendo un testimonio del avance de su aventura, ya fuese la que emprendía por Madrid o la resultante de su recién conquistada independencia. Tanto en sus obras, como en sus rápidos bocetos, incluía la indicación de dónde y cuándo los había hecho, intentando atrapar y a la vez

³⁴⁸ Morais, Frederico, *Op. Cit.* [La traducción es mía.]

³⁴⁹ Zerbini, en conversación el 15 de marzo de 2015. En este sentido es oportuno observar también la íntima relación entre la práctica pictórica y la del dibujo con las dinámicas propias del turismo. Alicia Fuentes Vega trata este tema haciendo referencia a los estudios de Peter Howard, quien estudia la “pintura de paisaje como estímulo del turismo” e identifica así a los “artistas como conductores del autobús turístico”; véase: Fuentes Vega, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 134.

haciendo explícita la fugacidad de la experiencia vivida. Así, en uno de los márgenes del papel, siempre al lado de su firma —que podía ser “Leonilson”, su inicial o un monograma formado por las letras J y L—, el artista solía registrar la fecha y el lugar de su realización.

Sin embargo, cualquier intención de atribuir a esta producción madrileña una conveniente vocación documental se anula forzosamente. Tal vez porque Leonilson estaba todavía organizando su vocabulario visual particular, muchos de los trabajos producidos en 1981 no cuentan con la indicación de su localización. En consecuencia, en lo tocante a esta investigación, el volumen de piezas que con toda seguridad pueden identificarse como de “producción española” se reduce de manera sensible.

De ahí, la extrema dificultad de establecer también líneas fijas de análisis. Pues si por un lado, la extrema fluctuación de las formas plásticas y de lenguaje impide una postura clasificatoria concluyente. Y por otro, dada la naturaleza incipiente de esta producción, se hace necesaria una evaluación menos enfocada en la perdurabilidad de las estrategias productivas y en las acostumbradas divisiones jerárquicas entre tentativa y obra final. Además, esta secuencia incompleta de dibujos frustra cualquier afán por una extremada precisión historiográfica. Conviene recordar que, en el proyecto de ficción autobiográfica de Leonilson y sobre todo en esta fase en la que ni siquiera había consolidado por completo este proyecto artístico-vital, el esperado hilo argumentativo parece perderse en una trama demasiado fragmentada, como para ser mínimamente coherente.

Dada esta situación, podría pensarse que, a partir del estudio de estos trabajos, ninguna suerte de conocimiento objetivo sería alcanzable. Pero como ya se ha mencionado, antes que buscar la confirmación de continuidades y evoluciones, resulta más productivo y relevante localizar y articular los elementos discrepantes y anómalos, desarmando nociones naturalizadas por el discurso dominante, para entonces volver a revisar este discurso desde las excepciones antes ignoradas.



OUTONO, 1981
LEONILSON
ACRÍLICO SOBRE LIENZO
103 X 130,5 X 2,5 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO LEONILSON

En este sentido, se podría constatar la importancia del dibujo y la acuarela durante el período analizado con solo observar una obra como *Outono* (1981). Lejos de ser una muestra más de esta tipología de trabajos, se destaca por su carácter singular en el ya excéntrico corpus de la época. Con su considerable dimensión (103 x 130,5 x 2,5 cm), sorprende también al revelarse como la única pintura sobre lienzo del periodo. Contraviniendo la lógica de la portabilidad antes señalada—¿cómo fue posible transportar esta obra en su regreso a São Paulo?³⁵⁰—, el propio artista confirmaría en una entrevista que sólo empezó a trabajar de lleno en este formato una vez de vuelta en Brasil, en 1982, cuando se encargó de la escenografía de la compañía teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone:

“Empecé a tomarle el gusto a producir en lienzos grandes porque hasta entonces solo hacía dibujos. [En España y en Italia] trabajé algunos lienzos, pero lo fundamental eran los dibujos³⁵¹.”

Una mirada técnica sobre el cuadro delata dos aspectos muy insólitos: en primer lugar, la utilización de un bastidor y en segundo, la elección por el método más tradicional, es decir, el vertical. Sobre todo este último dato se revela como algo excepcional, pues la pintura de caballete es prácticamente inexistente en toda la producción de Leonilson. Las líneas de color marrón resbalando hacia el suelo indican la acción de la gravedad sobre la pintura del cuadro. Incluso se podría suponer que en un momento dado Leonilson decidiese girar el lienzo 180°, pues solo así se pueden explicar los “chorretones” que “ascienden” hacia el margen superior de la obra. Lo cierto es que esta anomalía técnica dentro de su producción acaba revelando un curioso diálogo de Leonilson con los valores de la tradición pictórica pues, una vez en Europa, quizá quisiese probar aquello de lo que tanto renegaban sus modernos profesores paulistanos: pintura, lienzos y caballete. De cualquier manera, *Outono* quedaría como un importante y peculiar ejercicio circunscrito a este periodo de experimentación; un valioso ensayo que, en todo caso, convencería al joven artista de la efectividad del método que él descubriría para sí: el lienzo sin bastidor, tendido sobre su mesa de trabajo, la superficie pictórica lista para ser intervenida desde arriba³⁵².

Al analizar esta pintura se comprueba que no queda tan lejos del lenguaje del dibujo. Leonilson no acababa de abandonar su predilección por procedimientos básicos, como el uso de líneas y el relleno usando campos de color. Con ellos lograba, respectivamente, delimitar formas gráficas en marrón y saturar el fondo con un tono verdoso, representando entonces lo que se entiende como hojas secas caídas sobre el césped. ¿O sería más bien sobre un estanque?

³⁵⁰ La obra se conserva en la sede del Projeto Leonilson, lo que indica que volvió con el artista tras su estancia en Madrid, durante un breve regreso a São Paulo antes de mudarse a Milán en 1982.

³⁵¹ Leonilson en Pedrosa, Adriano en *Op. Cit.*, p. 226. [La traducción es mía.]

³⁵² Comento el proceso creativo de Leonilson en Kawasima, Yuji, “Frequent Traveler Program: José Leonilson, the Professional Tourist” en Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America's Society y Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018, pp.157 -171.

Porque al dejar sin pintarlos bordes horizontales del lienzo, quizá estuviese citando un hito de la historia de la pintura, en otro intento más de probar a ser un pintor a la vieja usanza —que en su caso era lo mismo que decir europeo—. Esta decisión tiene mucho del gesto de Monet en el óleo *Nenúfares azules* (1916-1919)³⁵³, en el que dejando los márgenes desprovistos de color, el maestro francés insistía en la libertadora noción del objeto pictórico ya no como ventana ilusionista, sino como "superficie cubierta de pintura". O cuando, al prescindir de la línea del horizonte y de un marco de referencia, producía una superficie aparentemente sin forma y visualmente ilimitada. En su momento, acciones sin duda modernas y subversivas, pero asumidas ya por cualquier contemporáneo de Leonilson como parte de un legado clásico por excelencia.

Pero más urgente que intentar comprobar la posible conexión entre Leonilson y el legado del maestro impresionista es percibir que, mediante la producción de esta pieza tan peculiar dentro de su propia producción inicial, el joven anticipaba el dibujo —y no la pintura—, como un valor esencial para toda su obra. La misma organización visual plana y sin profundidad en *Outono*, regirá casi en todo el lenguaje plástico de Leonilson, por descontado presente en sus dibujos, pero central también en todas las fases de su producción pictórica³⁵⁴.

Siendo una excepción, este lienzo tenía todo para ser tildado de reaccionario. El predominio de abstracciones geométricas en sus obras en papel choca con este insólito ejercicio figurativo, encima construido alrededor de una aproximación al tradicional género del paisaje³⁵⁵. Pero aquí la nacionalidad del autor iba a jugar un papel definitivo. No es difícil suponer que si hubiese sido producido por un artista local, habría resultado muchísimo más anodino y conservador. No obstante, para un joven llegado desde Brasil, testimoniar los cambios de estación tenía algo de sorprendente y, ¿por qué no decirlo?, "exótico". Aunque São Paulo no satisfaga exactamente todos los tópicos que venden al turismo un Brasil "tropical", tampoco allí los cambios de estación son tan marcados como en Madrid. Así, desde su extrema sensibilidad visual como turista, Leonilson acababa apropiándose de un motivo *a priori* ordinario para cualquier madriño. Defendida por MacCannel, dicha capacidad de observación permite al turista, desde su condición de otredad, mirar un entorno extranjero percibiendo lo nunca antes visto, el acontecimiento irrepetible y la riqueza infinita de lo fugaz. De ahí que por detrás de esta pintura supuestamente tan insustancial, su autor parece hallar en esa banalidad ajena, bajo una

³⁵³ *Nenúfares azules*, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm, perteneciente al Musée D' Orsay en París, inaugurado en 1986. La pintura fue adquirida para el museo en 1981 de la colección privada de E. Tériade. No sería para nada disparatado considerar que Leonilson conociese no solo dicho lienzo, sino las principales obras de Monet a partir de las publicaciones especializadas que consultaba y coleccionaba. Aunque es preciso mencionar que, pese a que en su biblioteca personal es posible encontrar la colección "Os Impressionistas" —publicada a inicios de la década de los setenta en São Paulo por la editorial Três—. Allí están los volúmenes dedicados a la obra de Seurat, Renoir, Degas, Sisley, Manet, Pissaro, Van Gogh, Lautrec, pero curiosamente ninguno de Monet.

³⁵⁴ El propio artista comenta este aspecto: "Ahora me despreocupo con ese tema. En mis otros trabajos tampoco había una total integración entre el dibujo y la pintura. El dibujo era el trazo y ahora pongo color", dice [Leonilson]. Trabaja con pintura acrílica aguándola, dando a sus cuadros un tono de acuarela que produce transparencias". Coutinho, Wilson, "Leonilson mostra sua nova fase na Strina", *Folha de S. Paulo*, 17 marzo de 1987, Ilustrada, p. a-29. [La traducción es mía.]

Lagnado analiza la relación entre el dibujo y la pintura de Leonilson a partir de una comparación con la producción de Eva Hesse, véase: "Eva Hesse afirmaba que no había diferencia entre pintar y dibujar, excepto por el hecho de que el dibujo se produce sobre el soporte del papel en una dimensión reducida. Con todo, varias de sus esculturas de cuerdas ya expandían la línea del plano hacia el espacio. En términos conceptuales, el dibujo, en el arte contemporáneo, es un gesto que trasciende la convención del soporte y la técnica. Leonilson ejercitaba la acuarela y la tinta china, mezclando pinturas acrílicas. En las lonas en color de los años 80, la pintura era tratada como una gran acuarela. El gesto, directo, inmediato, tenía una urgencia que no permitía reparaciones en una acción posterior; son frecuentes las áreas borrosas. En realidad, Leonilson no ordenaba los colores: si no que se extienden en yuxtaposiciones sobre superficies achatadas.", Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 36-37. [La traducción es mía.]

A su vez, Pedrosa discute con Leonilson su práctica pictórica en relación a la técnica del dibujo, véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 263.

³⁵⁵ Además de *Outono*, el único paisaje figurativo que produce Leonilson en Madrid es *Sin título* (1981), en el que representó la vista trasera del edificio de la Casa do Brasil, y que fue comentado en el apartado 4.1.1. del presente trabajo.

producción de significados en la que cualquier cosa —incluso "pequeñas flores u hojas del suelo", como señala MacCannel— se convierten en una potencial atracción³⁵⁶.

Aunque sin premeditación, de cierto modo Leonilson acabó subvirtiendo un acostumbrado orden de representación al ponerse frente al lienzo. En lugar de reafirmar la vulgaridad del "sol y playa", aún hoy asociada a la imagen internacional de España, el joven hacía de lo cotidiano —algunas hojas secas caídas—, una muestra de su mirada turística, algo más sofisticada que la media. Pero sobre todo, esta representación del otoño madrileño acababa reforzando aquello que asomaba en un dibujo ya comentado —el que hizo mientras miraba por la ventana de una de las habitaciones de la Casa do Brasil—. Considerar su inevitable condición de extranjero "tercermundista", contribuye a afianzar la impresión de que cada una de sus imágenes —sobre todo las provistas de un cierto grado de realismo—, consistían en comentarios "transatlánticos" nada inocentes. Oriundo de una megalópolis latinoamericana, no deja de ser llamativo que Leonilson viera en aquella gran ciudad española —"la más divertida de Europa³⁵⁷"—, nada más que un escenario bucólico y, tal vez, un poco lúgubre. Algo muy alejado de la imagen de sí misma de aquella ciudad que comenzaba su "década multicolor", como definía el crítico Ángel González³⁵⁸. Ciudad y década que ignoraban que, a ojos de otros, quizá fuese posible seguir combinando los tonos terrosos —tan vinculados a su pasado aburrido y atrasado—, con esta experiencia espacio-temporal tan electrizante y cosmopolita. Pues, pese a la supuesta paradoja, nada impidió que el joven extranjero asociase aquella imagen agreste con la inscripción a lápiz que dejaba a mano en el margen superior del lienzo: "Madrid, 1981".

No obstante, también en sus trabajos en papel se pueden encontrar trazos de una producción de carácter disonante. En especial, en una sorprendente serie constituida por ocho *collages* producidos entre los días 26 y 31 de mayo de 1981. Lo cierto es que el término *collage* resulta inexacto para este conjunto desconcertante. Reaprovechando trozos de cinta de carrocería que utilizaba como reserva para sus acuarelas³⁵⁹, Leonilson construyó inusitados patrones abstractos sobre papeles de 31 x 23 cm³⁶⁰. Estas creaciones, tan raras en medio de tantos dibujos y acuarelas, destacan no solo por su sensibilidad compositiva sino también por su inteligencia cromática. Además, demuestran una gran habilidad constructiva, capaz de divisar en los restos de su propia actividad pictórica el disparador de una nueva vía creativa.

³⁵⁶ MacCannell, Dean, *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003, p. 47. El poder de atracción de las hojas secas sobre los jóvenes brasileños en Madrid queda comprobado en la declaración de Cozzolino, el 5 de junio de 2013: "Hubo una exposición de Zerbini para la que compramos un paracaídas, fuimos al rastro y encontramos artículos del periodo de la guerra, los instalamos en el techo de la galería, era otoño. Cubrimos el suelo con hojas y las personas se movían haciendo ruido. Era una diversión, éramos solo unos jóvenes" [La traducción es mía.]

³⁵⁷ Fernández, Juan y Muñoz, Ignacio, "Meca-Madrid" en *Revista Villa de Madrid*, Madrid, año XXV, 1987-III, nº 93, p.79.

³⁵⁸ González García Ángel, "Así se pinta la historia (en Madrid)" en *MADRID D.F. (cat.)*, Madrid, Museo Municipal y Ayuntamiento de Madrid - Delegación de Cultura, 1980. s/p

³⁵⁹ Para garantizar la precisión de los bordes y también para abrir blancos en zonas de manchas de acuarela existen diferentes técnicas de reserva. La más elemental y rápida sería la que utilizaba Leonilson, la cinta de carrocería. Pero además de esta, podría haber contado con otras opciones como goma líquida, blanco de cera, cutter, lija o incluso diluyendo con agua áreas específicas de la pintura.

³⁶⁰ La relación entre los trozos de cinta y su uso como reserva en sus acuarelas puede comprobarse al cotejar la serie de ocho *collages* con sus trabajos a acuarela del periodo. Rápidamente se observa una relación entre los bordes exactos de los campos de color en el papel, con las manchas y sus determinados recortes en las cintas. Véase: *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981 -1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, pp. 18-20.



SIN TÍTULO, 1981
LEONILSON
ACUARELA SOBRE CINTA SOBRE PAPEL
31 X 23 CM
FOTOGRAFÍA: ROMULO FIALDINI / © PROJETO
LEONILSON



SIN TÍTULO, 1981
LEONILSON
ACUARELA SOBRE CINTA SOBRE PAPEL
31 X 23 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO
LEONILSON

Mientras despegaba y volvía a componer con aquellos fragmentos de cintas, tal vez estuviese replicando una vez más al encargo de su ex-profesor Nelson Leirner, que explicaba en una entrevista en 2004 su método docente:

“Mi primera clase de pintura era sin pintura. Les decía: ‘Coged una sábana y, sin utilizar ningún tipo de pintura, traedme un trabajo pictórico.’
Lo que Leonilson hizo toda su vida³⁶¹.”

Transformando en un *collage* lo que antes eran excedentes de sus acuarelas, el joven acababa por subvertir cualquier dogmatismo clasificatorio. A partir de una resolución tan sencilla como contundente, colocaba en el centro de la obra aquello que, en principio, le restaba interés estético. Resignificando las manchas sobrantes en las reservas, Leonilson parecía cumplir el

³⁶¹ Leirner en Name, Daniela y Lopes, Fernanda, “Entrevista com Nelson Leirner” en Lontra Costa, Marcus (ed.) *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 23. [La traducción es mía.]

encargo de Leirner: al final, cuando reunía y reubicaba estos fragmentos pictóricos, lo que hacía era pintar con trozos de cinta.

Sin embargo, esta serie parece desafiar otra pauta rutinaria más. Como se ha visto en apartados anteriores, resulta limitada la huella de los artistas alemanes de Heinrich Ehrhardt en la producción inmediata de Leonilson en Madrid. En general, en vez de producirse al momento, las manifestaciones de estas influencias se dieron, ante todo, bajo la forma de “resurgimientos” en su producción más tardía —como demuestran los ejemplos presentados en los apartados dedicados a cada uno de los artistas alemanes—. No obstante estos *collages* parecen permitir sutiles conexiones con el arte al que se expuso Leonilson en Madrid.

Si bien algunos de los resultados visuales podrían recordar los campos de colores de las acuarelas de Klee³⁶², más pronunciada es la carga conceptual que sostiene este excéntrico ejercicio pictórico de Leonilson; lo que lo aproxima a una pieza en principio tan distante como el *Disco azul y palo* (1968) de Palermo. En esta obra, el artista alemán revistió un objeto circular y un listón con cinta aislante de color azul. Mediante este gesto tan simple, acababa convirtiendo lo que sería un elemento escultórico en una manifestación pictórica. A fin de cuentas, ¿no estaría expandiendo el alcance de la noción de la pintura al diversificar sus principios? Guardando las debidas proporciones, este trabajo despliega una serie de interrogantes comparables con los suscitados por la serie de Leonilson. A partir del empleo de un material similar, ambos lograban instaurar lo que Briony Fer definía como un problema de descripción y de interpretación del término “pintura”³⁶³.

A su vez, es interesante observar que el crítico Buchloh, en su análisis sobre *Disco azul y palo*, acabaría cerrando sin saberlo la serie de encadenamientos artísticos que se sugieren aquí. Pues a partir de este “pintar con cinta” del artista alemán, Buchloh trazaba una analogía con los objetos envueltos en fieltro de Beuys pero, en especial, con los vendajes de Hesse en *Hang Up*³⁶⁴. No se pretende un análisis exhaustivo sobre la serie del brasileño ni tampoco vincular su supuesto valor artístico forzando correlaciones o similitudes con obras consagradas. Pero me parece crucial recalcar que, desde muchos puntos de vista, se proyectan las mismas derivas de estos artistas en esta obra tan ignorada como desconocida³⁶⁵. Lo fundamental desde luego radicará en la perspicacia de Leonilson al convertir sus conocimientos sobre el arte de su tiempo en el uso inesperado de algo tan ordinario, tan desdeñable, como una cinta adhesiva manchada de acuarela.

Por eso Leonilson presentaba una complejidad difícil de identificar como tal. Relegados como experimentos tempranos, estos *collages* atesoran una sofisticada carga conceptual, que se pierde cuando se juzgan como una obra inmadura. O también cuando se consideran

³⁶² Por ejemplo, *Atmósfera íntima* (1915), que estuvo en la exposición madrileña que visita Leonilson algunas semanas antes del inicio de su serie de *collages*.

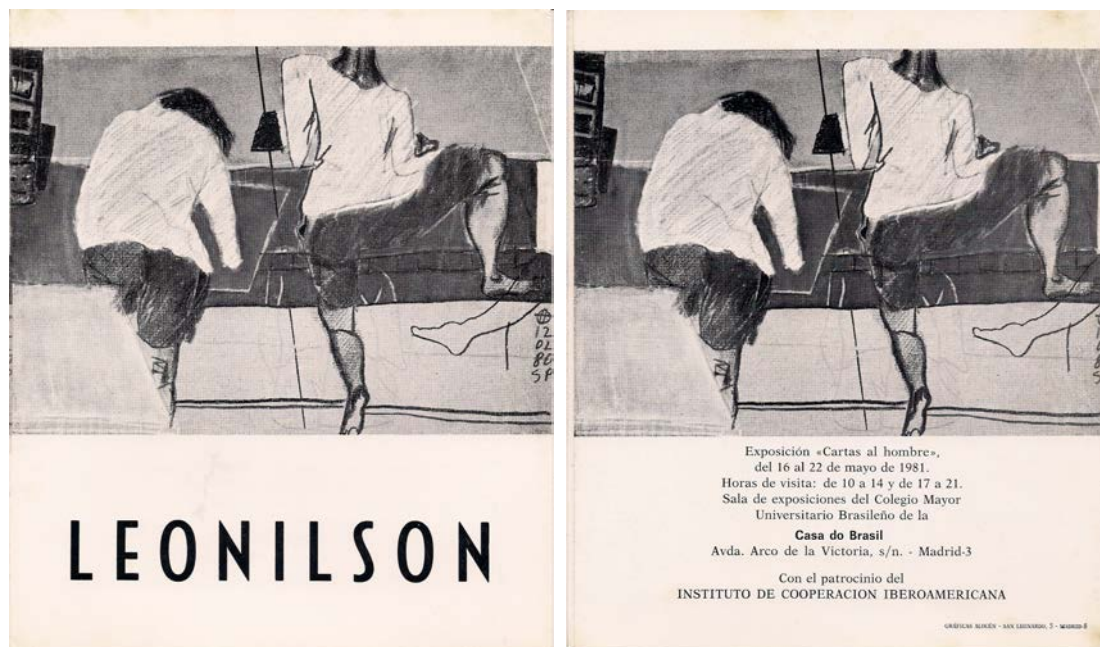
³⁶³ Briony Fer analiza la obra de Palermo en estos términos en Fer, Briony, *The infinite line: re-making art after modernism*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 190.

³⁶⁴ Buchloh, Benjamin H. D., “The Palermo Triangles” en Cooke, Lynne, Kelly, Karen y Schröder, Barbara (ed.), *Op. Cit.*, p. 42.

³⁶⁵ Es significativo que, pese a que todo el conjunto se conserva en el Projeto Leonilson, solamente haya sido expuesto al público en una única ocasión, en la exposición *Leonilson: Inflamável*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Ceará, Fortaleza, en 2013. Por otro lado, pocos textos críticos se dedicaron a analizar esta serie, excepto por una mención y una reproducción de la obra en Riccioppo Freitas, Carlos Eduardo, *Op. Cit.*, p. 28.

producciones demasiado raras, incapaces de dialogar en condiciones con la que, en principio, sería su obra más sólida y, por tanto, la más expuesta al público y crítica, y a la historiografía oficial.

4.2.2. *Cartas al Hombre*



FOLLETO DE EXPOSICIÓN LEONILSON: *CARTAS AL HOMBRE*, SALA DE EXPOSICIONES DE LA CASA DO BRASIL, MADRID, 1981

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL / PROJETO LEONILSON

“José Leonilson Bezerra Dias

Nació en Fortaleza (Brasil) en 1957.

Primeros estudios en las áreas de dibujo
y pintura en la Escuela Panamericana de Artes

Visuais [sic], en São Paulo (Brasil) – 1971 a 1974.

Actualmente realiza estudios universitarios
y trabaja en taller propio, donde [sic] hace
investigaciones en el campo artístico.”

Con un castellano peculiar, se presentaba el artista en el folleto plegable de su primera exposición individual fuera de Brasil. Sin ser ya un estudiante pero tampoco un profesional, intentaba aproximaciones a aquello que llamaba “investigaciones en el campo artístico”. Parecía buscar palabras y no encontrarlas. Parecía escribir tal vez para hallar respuestas a la más aterradora de las preguntas —“¿quién soy?”—. Pregunta que se revela como una apremiante necesidad y un angustiado deseo de quien todavía, en realidad, no es.

Liberado de sus obligaciones académicas, estaba comprometido solo con su desarrollo profesional. Sin saber que muy pronto su curriculum crecería de manera exponencial, en aquél

momento conseguir una individual, y aún más en una capital extranjera, representaba para él una gran oportunidad. Ante todo una oportunidad de establecerse en Madrid y, en paralelo, hacer despegar su carrera artística de manera autónoma.

Pues también habría que considerar aquella exposición como un genuino golpe de suerte. Habiendo ocupado recientemente el cargo de la Casa do Brasil, Claudio Murilo Leal, un entusiasta y conocedor de las últimas tendencias en las artes, vio en el atrevimiento de aquél joven no solo a un prometedor artista, sino también a la persona ideal para dinamizar la programación cultural del colegio mayor³⁶⁶. Al apostar por exposiciones como *Cartas al Hombre*, además de facilitar al ilusionado joven un escaparate y una posibilidad comercial, el director demostraba un claro interés por optimizar los espacios de convivencia, intentando atraer a más público a aquél edificio que, como el MEAC, estaba un poco a trasmano. Tanto de la zona central de la ciudad como, en cierta medida, de las prioridades culturales de los madrileños³⁶⁷.



PROYECTO PARA CARTEL DE LA
EXPOSICIÓN EN LA CASA DO BRASIL, 1981
LITO-OFFSET
60 X 40 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO
LEONILSON

Bajo esta confluencia de intereses, se inauguraba la exposición a las ocho horas de la tarde del 16 de mayo de 1981. Con la colaboración de la dirección de Casa do Brasil y el patrocinio del Instituto de Cooperación Iberoamericana, se confeccionaron los folletos en una imprenta profesional³⁶⁸ —dato nada trivial si se compara con el material de divulgación de las exposiciones siguientes, producidas de manera auto-editada únicamente con los propios medios del colegio mayor—. Igual atención se dedicó a los proyectos gráficos para los carteles que anunciaban la inauguración. En el taller improvisado de la Casa do Brasil, Leonilson se responsabilizó personalmente de la identidad gráfica del evento, creando imágenes *ad hoc* para este material —práctica que mantendría en todas sus exposiciones a lo largo de su carrera—³⁶⁹. El artista barajó tres opciones pero, por razones desconocidas, ninguna de ellas se llegó a imprimir³⁷⁰.

En todo caso, el folleto ya apuntaba maneras y dejaba claras las pretensiones, del artista pero también de la institución, con aquel evento. Recuerda Leal que inmediatamente después de que se la propusiera a Leonilson, el joven se

³⁶⁶ Como confirma el propio ex-director, en una conversación él asumió el cargo un año antes de la llegada de Leonilson, en 1981.

³⁶⁷ Leonilson, en una entrevista con Pedrosa, remarca el carácter eminentemente universitario de la sala de exposiciones de la Casa do Brasil, afirmando que no es un espacio habitual del “circuito comercial de las exposiciones”, véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 223.

³⁶⁸ En el folleto consta el crédito de impresión: “Gráficas Allocén - San Leonardo, 5 - Madrid -8”

³⁶⁹ Incontables son los ejemplos de proyectos gráficos realizados por Leonilson para sus propias exposiciones. Entre ellos se pueden citar el diseño del cartel de su primera gran exposición individual en Brasil, realizada entre Rio de Janeiro y São Paulo (Galería Thomas Cohn y Luisa Strina) en 1983 y el catálogo de su última exposición en vida, en la galería Thomas Cohn en marzo de 1993. Gran parte de los proyectos gráficos relacionados con sus exposiciones fueron recogidos en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1990 - 1993*, v. 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, pp. 250- 279.

³⁷⁰ Las tres opciones se conservan en el archivo documental del Projeto Leonilson. Para consultar los datos técnicos sobre los proyectos gráficos de los carteles, véase: *Ibid.*, p. 250.

puso a trabajar febrilmente. Cuenta que un día fue a su habitación —espacio de descanso e intimidad convertido en taller—, y vio las paredes y el suelo cubiertos con sus trabajos. Entre gouaches, lápices de colores, acuarelas, tinta china y papeles de bajo coste —algunos traídos de São Paulo, otros comprados en la papelería universitaria de la Facultad de Bellas Artes³⁷¹—, el director fue testigo de una escena que le sorprendió positivamente y que comprobó la ya evidente tenacidad del joven³⁷².

Pese a ello, *Cartas al hombre* no contó solo con la producción “madrileña” de Leonilson. Reuniendo cerca de treinta y nueve obras³⁷³, la presencia de trabajos producidos durante sus primeros meses en la Casa do Brasil era minoritaria, si se compara con el considerable volumen de dibujos que trajo desde Brasil y que fueron incluidos en la selección final. Es preciso considerar que del total exhibido, hoy día solo diecinueve de ellos están debidamente localizados. De los otros veinte en paradero desconocido, solo uno de ellos, *Carta ao amigo* (1979), se conoce lugar y fecha de producción —dado que había sido expuesto en el *Panorama da arte atual contemporânea 80: desenho e gravura*, muestra colectiva del Museo de Arte Moderno de São Paulo, ocurrida en 1980—. Y entre las diecinueve que sí están identificadas y catalogadas, únicamente tres fueron producidas en Madrid.

En efecto, no se tiene una visión clara del criterio de selección de Leonilson. Algunas de las obras, sumándose a la ya citada *Carta ao amigo*, habían formado parte de exposiciones en Brasil. El dibujo *Sin título* (1980), por ejemplo, además de servir de imagen para la portada y contraportada del folleto de *Cartas al Hombre*, había sido exhibido el año anterior en *Desenho Jovem*, muestra de arte emergente del MAC-USP³⁷⁴. A su vez, *Ser todo aquele céu sozinho?* (1979), había sido incluida en su individual *Cartas a um amigo*, organizada en el Museo de Arte Moderno de Bahia, en Salvador, también en 1980. Es probable que, confiando en la buena recepción que han tenido en su país natal, Leonilson haya decidido incorporarlas al conjunto mostrado en la Casa do Brasil.

En términos técnicos, tal y como explica el propio folleto, la muestra en la Casa do Brasil estaba formada por dibujos sobre papel, con lápiz de color, acuarela, gouache y tinta china. Los de mayor dimensión eran de 70 x 50cm, mientras que los más pequeños eran de 20 x 30 cm. Pese a que prácticamente la mitad del conjunto se perdió y, por desgracia, no pudo ser objeto de un análisis minucioso, es posible desarrollar algunas observaciones gracias a los registros fotográficos de la exposición³⁷⁵.

³⁷¹ Leonilson no había conocido todavía a Dirce Cavalcanti en París, que le regaló papeles de calidad superior. Sobre la relación entre Leonilson y la familia Cavalcanti, véase el apartado 4.1.2. Cozzolino afirma en una conversación mantenida el 5 de junio de 2013 que frecuentaban la Facultad de Bellas Artes principalmente por la tienda de materiales, con precios más ajustados: “Íbamos allí para comprar material, había una tienda pequeñita, acabamos haciendo amigos.” [La traducción es mía.]

³⁷² Extraído de declaraciones de Leal en un encuentro en Río de Janeiro, el 29 de junio de 2016.

³⁷³ El número es aproximado, pues la identificación de las obras solo se puede hacer a partir de las fotografías de la exposición. El listado de las obras identificadas y demás datos de *Cartas al Hombre* pueden consultarse en la ficha de exposición EX.1981.03.00, conservada en el archivo documental del Projeto Leonilson.

³⁷⁴ Los datos técnicos de las tres piezas citadas pueden consultarse en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1971-1980*,..., pp. 211, 217, 241.

³⁷⁵ La autoría de dichas fotografías es desconocida. Leonilson trajo consigo a São Paulo estos documentos visuales de la exposición, a partir de los que se pudo reconstruir, no sin esfuerzo, la exposición *Cartas al Hombre*. Conservado en el archivo documental del Projeto Leonilson, el conjunto está formado por catorce fotos (nueve están en un sobre y cinco pegadas al libro de firmas de la exposición).



EXPOSICIÓN LEONILSON: *CARTAS AL HOMBRE*
 SALA DE EXPOSICIÓN DE LA CASA DO BRASIL, MADRID, 1981
 FUENTE: ARCHIVO PROJETO LEONILSON
 FOTÓGRAFO DESCONOCIDO / © PROJETO LEONILSON

En primer lugar, no cabría esperar un gran cambio respecto de lo que el artista venía produciendo antes de su viaje. Basada en una mezcla entre la producción “paulistana” y lo que había logrado hasta aquél momento en Madrid, la exposición insistía en la pluralidad de resoluciones estéticas. Dado el poco tiempo desde su llegada a la ciudad, tampoco hubiera podido Leonilson mostrar de pronto un giro radical en su producción, sino que siguió apostando por la diversidad técnica y temática que había demostrado desde finales de los setenta. Los *collages* con cinta adhesiva, por ejemplo, solo comenzaría a desarrollarlos cuatro días después del cierre de la exposición. Así, si por un lado esta variedad podría ser leída como un indicio de sus múltiples capacidades artísticas, por otro acababa delatando su poca experiencia. Porque exponiendo ese “batiburrillo” visual, Leonilson dejaba entrever la impaciencia propia de una producción todavía por asentar. Que haya sido una exposición auto-comisariada no es tampoco un detalle despreciable a la hora de evaluar esta selección: era el joven artista —autónomo, y totalmente solo—, su único interlocutor frente a sus propios intereses, inseguridades e ingenuidades.

Como se señalaba en el apartado anterior, en esta selección también se anticipaban algunos aspectos del vocabulario visual reiterados por el artista a lo largo de su carrera. El examen de esta fase inexplorada, evidencia el esfuerzo de investigación de Leonilson en su laborioso proceso de constitución de lenguaje, y por eso desautoriza la mecánica de los relatos que apuestan por la mitificada noción del artista nato, ocultando para ello toda una serie de intentos, deseos, frustraciones y conquistas—. Y por otro lado, dicho examen relativiza la habitual lógica rupturista, que secciona su carrera en diferentes grados de desarrollo y complejidad sin considerar este azaroso, fragmentario y errático proceso creativo.

Un claro ejemplo de esta revisión que permitirá *Cartas al Hombre* (1979) radica en lo que la crítica brasileña iría a codificar algunos años después como una apropiación del lenguaje visual

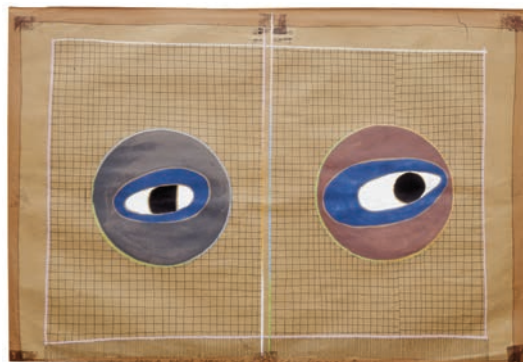
de los cómics —desmentida por el artista—³⁷⁶. Si bien es cierto que un dibujo como *Carta ao amigo* guarda en su organización visual y en el aspecto gráfico de sus figuras una similitud con este tipo de publicaciones, no debería pasarnos por alto que la semejanza viene más bien de la impresión causada por la presencia marcada del componente textual sobre la imagen. Componentes que con una llamativa precocidad se habían integrado al léxico visual del artista, pese a que tantas veces fue para la crítica un giro en su producción que, en teoría, habría ocurrido solamente en los últimos años de los ochenta. La validez de esta observación se ve por tanto comprometida con el examen de un dibujo extraviado como *Carta ao amigo*.

Y en el ámbito iconográfico, es posible detectar un signo que se reiteraría a lo largo de su carrera: la montaña. En el dibujo *Sin título* (c. 1981), este accidente geográfico se representaba mediante un lenguaje abstracto, pero adquiriría otras configuraciones al convertirse en un símbolo fundamental para la poética del artista. Pues según el propio Leonilson, la montaña funcionaba como un símbolo, de fuerza y protección, pero también como un elemento análogo a las espinillas que le salían en el rostro en determinadas crisis psicológicas³⁷⁷.

Otro ejemplo podría ser el de los ojos dibujados, como los de la pieza *Dois olhos assustados sobre a página daquele dia* (1980). Es bastante significativo que reprodujera este mismo motivo en su penúltima ilustración para la *Folha de S. Paulo*³⁷⁸, en 1993. Sin los colores del dibujo original, se conservaba en blanco y negro lo esencial de la mirada: su inquietante expresividad. Pero en esta situación límite, próxima la fecha de su muerte, el dibujo de los ojos publicado en el periódico expresaba nuevos y sombríos significados.



SIN TÍTULO, C. 1981
LEONILSON
TINTA CHINA, LÁPIZ DE COLOR Y GOUACHE SOBRE
PAPEL
34 X 49,5 CM
FOTOGRAFÍA: EDUARDO ORTEGA / © PROJETO
LEONILSON



DOIS OLHOS ASSUSTADOS, 1980
LEONILSON
ROTULADOR, LÁPIZ DE COLOR Y GOUACHE SOBRE
PAPEL
34 X 49,5 CM
FOTOGRAFÍA: EDUARDO ORTEGA / © PROJETO
LEONILSON

³⁷⁶ La crítica solía identificar en su obra el lenguaje propio del cómic; véase: "Leonilson tiene estilos inconfundibles, y no solamente uno. Sus lienzos y dibujos están marcados por el grabado el lenguaje de las tiras cómicas del nordeste brasileño, por el pop, por los cómics y sus preferencias particulares, como Mlró, el alemán Joseph Beuys y Paul Klee.", Araújo, Celso, "Energia e Espanto na pintura nova" en *Correio Braziliense*, Brasília, 5 de noviembre de 1985, p. 20. [La traducción es mía.] Sin embargo, dicho argumento parece ser extensible a otros artistas de la época, pero no porque se alimentasen de *facto* de estas referencias populares, sino porque la crítica parecía buscar voluntariamente signos visuales próximos al de las publicaciones, para poder entonces entenderlas como manifestaciones de la modernidad última. Algunos artistas se opusieron frontalmente a este análisis, por ejemplo, Sergio Romagnolo, que afirmó: "Yo nunca leí cómics, y todos dicen que mi trabajo está basado en cómics. No sé por qué. Mi trabajo tiene muchas otras referencias", véase: *2080 - Publicación complementar al catálogo de la exposición "2080"*, São Paulo, Museo de Arte Moderna de São Paulo, 2003, p. 8. [La traducción es mía.] Incluso Leonilson llegó a declarar: "A mí nunca me gustaron los cómics. Yo solo empecé a leer algún tebeo a partir de los artistas pop", véase: Coutinho, Wilson. "Leonilson: A alegria como realidade da pintura" en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de mayo de 1983. [La traducción es mía.]

³⁷⁷ Cf. Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 265-266.

³⁷⁸ "Vida noturna de 'modernos' é uma Bósnia", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada-Fim de semana, p. 2; Mesquita, Ivo. *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. 2ª ed. [rev. e ampliada], São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 218.

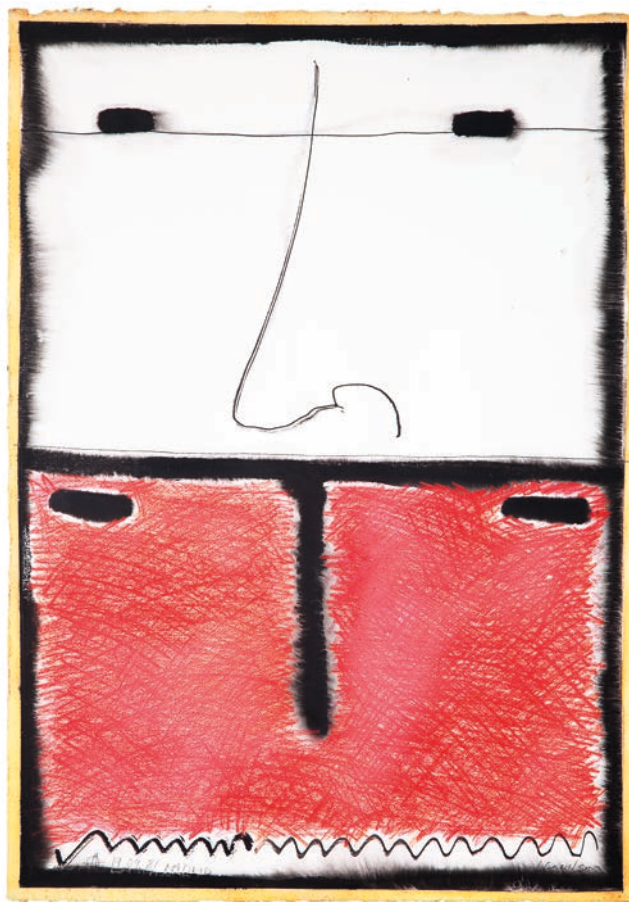
Cuando se ponía a trabajar en un lenguaje más abstracto, Leonilson oscilaba entre experimentos geométricos y propuestas que se aproximaban al lenguaje señalético. Este último caso sería el de *Margem de erro* (1980), cuyas flechas fácilmente recuerdan los motivos gráficos de las acuarelas de Klee³⁷⁹. Igualmente destacable es la presencia, en obras como *Os irmãos* (1980) y *Sin título* (1981), de un tema que se convertiría en uno de sus motivos visuales favoritos: el doble, tal y como indicaría Pedrosa³⁸⁰.



MARGEM DE ERRO, 1980
LEONILSON
CERA, LÁPIZ DE COLOR Y GOUACHE SOBRE PAPEL
PEGADO SOBRE PAPEL
37 X 50 CM
FOTOGRAFÍA: RUBENS CHIRI / © PROJETO LEONILSON



OS IRMÃOS, 1980
LEONILSON
LÁPIZ DE COLOR, GOUACHE Y TINTA DE BOLÍGRAFO
SOBRE PAPEL PEGADO SOBRE PAPEL
70 X 50 CM
FOTOGRAFÍA: AMILCAR PACKER / © PROJETO
LEONILSON



SIN TÍTULO, 1981
LEONILSON
LÁPIZ DE COLOR, ACUARELA Y TINTA CHINA SOBRE
PAPEL
70 X 50 CM
FOTOGRAFÍA: AMILCAR PACKER / © PROJETO
LEONILSON

Con esta diversificada producción, Leonilson ocuparía toda la sala de exposiciones de la Casa do Brasil. Dividida en dos niveles, las instalaciones de la sala ofrecían mínimas condiciones

³⁷⁹ Una breve lectura sobre la presencia de las flechas en los dibujos de Leonilson puede ser conferida en el apartado 5.1.

³⁸⁰ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 19-20.

para una adecuada presentación de las obras de arte³⁸¹. El techo contaba con un entramado de rieles, en el que iba instalado el sistema de iluminación y desde donde se colgaban grandes placas de cristal suspendidas por cables. Se emplearon alrededor de diez placas para exponer los casi cuarenta dibujos. Montados sobre cartulina negra o blanca —a modo de moldura o *passepourtout* adaptado—, y pegados sobre la superficie trasera del cristal, el montaje pudo terminarse gracias a la ayuda de la secretaria y del equipo de manutención de la Casa do Brasil.

“Vi todas las exposiciones de Leonilson en la Casa do Brasil. Era yo quién encendía y apagaba las luces”, testimonia Arcos Diz. De hecho, ella fue una de las pocas que acompañaron de cerca la aventura de aquél carismático joven por la ciudad. Y que de entre los muchos que pasaron sucesivamente por la institución, ella todavía es capaz de recordar. Se acuerda del montaje y también de los trabajos que, producidos durante los viajes físicos y sentimentales de Leonilson, había ayudado a fijar en aquellas superficies transparentes. Portentosas placas de cristal que, al igual que los recuerdos de la mayoría de los presentes aquél entonces, “a lo largo del tiempo se han roto de manera irreparable³⁸².”

4.2.2.1. Recepción

“Esta exposición fue genial. (...) Es una galería de la Casa do Brasil, una galería de una residencia universitaria. Van muchos estudiantes. Es en el centro de la ciudad universitaria en Madrid. Fue mucha gente a mi exposición³⁸³.”

Además de la habitual asistencia de representantes diplomáticos de Brasil y agregados culturales de países “hermanos” invitados por Leal, se sumaron muchos amigos que Leonilson había hecho en Madrid. Lo que solía ser un espacio totalmente fuera del circuito establecido — a menudo dedicado a exposiciones de “artistas aburridos”, elegidos bajo la dinámica de “la señora rica que tiene un amigo que pinta y lo propone”, como definió Cozzolino—³⁸⁴, de súbito se llenó de una mezcla de gentes tan inesperada como la obra que se exhibía. A los residentes y equipo del colegio mayor se unían estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, jóvenes artistas y también galeristas que Leonilson había conocido en sus paseos por el centro de la ciudad.

En un libro de firmas dispuesto por el artista durante los días que duró la exposición³⁸⁵, muchos son los mensajes de estímulo. El director de la Casa do Brasil le recomendaba: “no

³⁸¹ El artista Manuel Calvo, citado en el apartado 4.1. afirmó que concebido él el diseño de la sala de exposición; pese a ello, no fue posible acceder a ninguna documentación que comprobase este proyecto. Calvo menciona la sala cuando recuerda su primer encuentro con el escultor Franz Weissman en Madrid: “Le saludé por primera vez en el colegio mayor *Casa do Brasil* en Madrid donde yo había diseñado la sala de exposiciones.” en Calvo, Manuel, G. Pericás, Antonio y Silveira, Regina, *El silencio: la pintura en blanco y negro de Manuel Calvo, 1958-1964*, Alzuza/Madrid, Fundación Museo Oteiza y Galería José de la Mano, 2014, sin página.

³⁸² Declaraciones extraídas de una conversación con Arcos Diz, el 5 de abril de 2013.

³⁸³ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 223. [La traducción es mía.]

³⁸⁴ Declaración de Cozzolino el 5 de junio de 2013. [La traducción es mía.]

³⁸⁵ El libro de firmas se conserva en el archivo del Projeto Leonilson, en São Paulo. *A posteriori*, el artista pegó cinco fotografías realizadas durante los días de la inauguración, de autoría desconocida. Parte de este material fue incluido en Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *Op. Cit.*, sin página.

tengas miedo”; y un mensaje de autoría desconocida le deseaba, también en portugués, que tuviese “más exposiciones sorprendentes” como aquella, pero en “mejores lugares” que aquél. También destaca la nota que dejó Elisa Plaza, firmando como “hija de Julio” —es decir, el profesor español que había enseñado a Leonilson tanto en la FAAP como en el centro Aster—³⁸⁶: “Me pareció linda tu exposición. Suerte con tus pinturas, sigue adelante.” Los idiomas se van



CRÍTICA DE GARCÍA
VIÑOLAS A LA EXPOSICIÓN
DE LEONILSON, PUBLICADA
EN PUEBLO EL 20 DE MAYO
DE 1981
FUENTE: ARCHIVO
DOCUMENTAL / PROYECTO
LEONILSON

alternando en la secuencia de mensajes —español, portugués, francés e incluso japonés—; mientras que en las últimas páginas de aquel cuaderno, Leonilson dejó registrados sus cálculos del gasto correspondiente a los siguientes viajes que pretendía hacer, con parte del dinero conseguido de la venta de obras, a ciudades como Venecia, Florencia, Roma y París.

Anunciada en la agenda cultural de periódicos como el *ABC*³⁸⁷, la inauguración logró un relativo éxito mediático. Rompiendo cualquier expectativa —pocas veces las exposiciones en aquél espacio recibían atenciones de la prensa de la época— cuatro días después, *El Pueblo* publicaría una sucinta y elogiosa reseña de M. A. García Viñolas, que destacaba:

“Algo hay de muy válido en este dibujo que aún está por hacer; algo que tiene ya latido propio, aunque viva oculto en una variedad de alusiones pictóricas. (...) Este joven pintor brasileño (...) puede aportar a ese realismo desquiciado y sensible que tiene su pontífice en Francis Bacon, una espléndida singularidad, que ya alienta en estos pequeños dibujos.”³⁸⁸

4.2.2.2. Ventas

Ya fuera debido a la positiva recepción —comprobada por los mensajes de los amigos y también por la citada nota en la prensa—, o por la reconocida habilidad de Leonilson para los negocios, la exposición tuvo resultados satisfactorios también en lo económico. Lo cierto es que la imagen de un Leonilson carismático y dado a encontrar salidas financieras para su producción parece ser una constante en los recuerdos de todos sus compañeros. “Cuando recurría a Claudio y le decía que necesitaba dinero, él compraba algo. Geraldo Cavalcanti no compró porque invirtiera en arte, sino porque no teníamos dinero. Decíamos: Ana, véndele algunos de nuestros trabajos a tu padre³⁸⁹”, relata Zerbini. “¿Conoces la historia del cearense, el judío brasileño?

³⁸⁶ Elisa Plaza es hija de Julio Plaza y la artista Elena Asins. Dicha nota, traducida aquí al español, permite suponer que su ex-profesor le haya puesto en contacto con Leonilson y que, desde Brasil, de cierta forma acompañaba la trayectoria de Leonilson —lo que contradice la impresión de Regina Silveira, que afirmó que tanto Plaza como ella no ejercieron influencia en su decisión de mudarse a Madrid—.

³⁸⁷ “Vida Social”, *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1981, p. 22.

³⁸⁸ García Viñolas, M. A. “Las exposiciones - Leonilson”, *Pueblo*, Madrid, 20 de mayo de 1981, s. p.

³⁸⁹ Zerbini, en una conversación el 15 de marzo de 2013. [La traducción es mía.]

Dónde va, se establece bien, consigue vender³⁹⁰”, bromeaba Cozzolino utilizando manidos tópicos culturales.

Sin embargo, de manera algo exagerada —sobre todo en lo que se refiere a los números— el propio artista recuerda la que sería su primera individual en el exterior. En una entrevista con Pedrosa en 1991, Leonilson comentaba:

“Vendí todos los trabajos. Fue la primera vez que gané bastante dinero. Me acuerdo que gané 5 mil dólares en aquella época. Fue genial, porque gané bastante, creo que unos 4 mil dólares³⁹¹.”

En primer lugar, es preciso matizar que, en realidad, no logró la venta de todas las piezas exhibidas. Hoy día diez de los trabajos se conservan en el Projeto Leonilson, lo que significa que volvieron a Brasil junto con Leonilson al final de su estancia en Madrid. Habría que insistir también en que veinte se encuentran en paradero desconocido —situación que puede ser resultantes de ventas ignoradas o de pérdida de las mismas—. Y por fin, se puede considerar que nueve piezas, pertenecientes a colecciones privadas, fueron adquiridas durante la exposición. Con excepción de dos de ellas, pertenecientes a una colección privada de Brasília y otra de Río de Janeiro³⁹², las otras siete restantes fueron revisadas durante esta investigación.

Por otro lado, al no conservarse ningún documento de compraventa que certificase las cifras alegadas por Leonilson, no se puede calcular con exactitud su ganancia total. Sin embargo, es muy probable que en su declaración el artista estuviese inflando sus números. El propio director de la Casa do Brasil recuerda que, de hecho, el joven no vendía tanto y, por ello, confiesa que muchas veces le acababa ayudando con algunas de las mensualidades de la residencia, puesto que confiaba mucho en su talento³⁹³.

Sin embargo, una aproximación sobre el valor de las ventas se puede hacer tomando como referencia la compra realizada por Arcos Diz. Como ella misma recuerda, solidarizándose con el deseo expresado por Leonilson de reunir dinero para “irse a París”, quiso realizar su aportación³⁹⁴. Eligió una abstracción geométrica hecha con acuarela en tonos ocres y negros. Una discreta opción frente al conjunto restante en su mayoría formado de grafismos y llamativos colores³⁹⁵.

³⁹⁰ Declaración de Cozzolino el 5 de junio de 2013. [La traducción es mía.] Tal vez sea preciso aclarar el término “cearense”, que se refiere a los nativos del estado de Ceará, situado en la zona nordeste de Brasil. Cozzolino alude a la asociación que comúnmente se hace del nordestino como migrante, que para huir de la pobreza, de la sequía y de la falta de oportunidades laborales, se dirige con su familia a zonas económicamente más atractivas (como fueron, durante el siglo XX, los estados de São Paulo, Río de Janeiro y Minas Gerais y, posteriormente, la nueva capital federal, Brasília). Esta figura, que se traslada del campo hacia los grandes centros urbanos, se tematizó en obras de gran resonancia cultural, como el lienzo “Retirantes” (1944) de Cândido Portinari y el libro “Vidas Secas” (1938) de Graciliano Ramos. Estos son solamente dos de los innumerables ejemplos que ilustran la incorporación de la problemática migrante a la sensibilidad modernista nacional. Además, Renato Ortiz remarca la popular diferenciación entre São Paulo como “la locomotora” del país y de la región nordeste como reserva de lo telúrico, y por ello, en muchos casos, representa lo brasileño por excelencia, véase: Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 37.

³⁹¹ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 223. [La traducción es mía.]

³⁹² *Dois olhos assustados sobre a página daquele dia* (1980), tinta china, pastel y gouache sobre papel, 34,0 x 49,5 x cm; *Sin título* (1980), acuarela y lápiz de color sobre papel, 35 x 50 cm.

³⁹³ Extraído de una conversación con Leal, en Río de Janeiro el 29 de junio de 2016.

³⁹⁴ Extraído de una conversación con Arcos Diz el 5 de abril de 2013.

³⁹⁵ *Sin título*, 1980, Acuarela y tinta china sobre papel, 26 x 36 cm. En el margen inferior izquierdo, el artista incluyó la fecha y lugar de producción (São Paulo): “11.09.80 SP”.



SIN TÍTULO, 1980
LEONILSON
ACUARELA Y TINTA CHINA SOBRE PAPEL
25 X 36 CM
FOTOGRAFÍA: EDUARDO MARCO / © PROJETO LEONILSON

Durante mucho tiempo considerada una obra perdida, esta acuarela fue localizada en el archivo doméstico de Arcos Diz en Madrid a raíz de esta investigación, junto con trabajos de otros artistas que la ex-funcionaria llegó a conocer en la Casa do Brasil. Además, la conservaba todavía en su envoltorio original, hecho con papel de seda, dónde Leonilson dejó una inscripción con rotulador negro permanente: “Nº 24 CECILIA 2500”.

La primera numeración (“Nº 24”) parece corresponder al posible orden dentro del conjunto presentado en la Casa do Brasil. Sin embargo, se ha observado que esta supuesta numeración no se repetía en otras piezas de la exposición analizada, dato que hace imposible confirmar entonces este sistema clasificatorio. Y el último número (“2500”) se refería, según Arcos Diz, al valor de la acuarela en pesetas —“un precio considerable para quien estaba empezando”, sostiene la propietaria—³⁹⁶. Considerando que 2500 pesetas al cambio de aquel entonces eran aproximadamente 27 dólares³⁹⁷, las conclusiones solo pueden ser dos: o la secretaria se equivoca al asociar este número con el precio, o Leonilson había inflado sus cifras. Porque tomando este importe como referencia, sería imposible que el artista hubiese podido reunir la cantidad de dinero mencionada —de cuatro o cinco mil dólares—. Incluso en un escenario hipotético, donde se considerasen las obras perdidas también como ventas, aún así el valor alcanzado sería muy inferior al alegado.



ENVOLTORIO DE *SIN TÍTULO*, 1980
FOTOGRAFÍA: YUJI KAWASIMA

³⁹⁶ Arcos Diz, en una conversación el 5 de abril de 2013.

³⁹⁷ El valor del cambio medio anual en 1981 fue de 92,32, según se recoge en “Fuerte depreciación de la peseta en 1981”, *El País*, 7 de enero de 1982, https://elpais.com/diario/1982/01/07/economia/379206007_850215.html



OLHARES ATENTOS, 1980
LEONILSON
GOUACHE Y LÁPIZ DE COLOR SOBRE PAPEL
35 X 50 CM

SIN TÍTULO, C. 1980
LEONILSON
GOUACHE Y LÁPIZ DE COLOR SOBRE PAPEL
35 X 50 CM

FOGUETE NA GARAGEM DA ANA I, 1980
LEONILSON
ACUARELA Y LÁPIZ DE COLOR SOBRE PAPEL
20 X 30,5 CM

FOTÓGRAFO: NO IDENTIFICADO / © PROJETO
LEONILSON

Pasados tantos años, tampoco Leal se acuerda del valor de las piezas que él adquirió en aquella exposición: el dibujo con gouache, acuarela y bolígrafo titulado *Parque del Oeste* (1981) y dos dibujos sin título hechos con lápiz de color, acuarela y tinta china; todas ellas obras producidas durante su estancia en Madrid³⁹⁸. Lo mismo le ocurre con Ehrhardt y su entonces socia Mima Betancor. A los que se refiere Leonilson cuando contaba que

“los amigos de Ehrhardt, por ejemplo, vinieron fueron. Ehrhardt compró cinco trabajos; su socia compró varios³⁹⁹.”

No obstante, aquí de nuevo el artista se equivocaba. En realidad, el galerista compró dos obras, *Sin título* (c. 1980) y *Olhares atentos* (1980); mientras que Mima Betancor —su socia—, se hizo solamente con una, *Foguete na garagem da Ana I* (1980). Una posible razón para estas impresiones algo exageradas de Leonilson puede tener que ver con la venta posterior que hizo a Betancor, concretamente en 1984, cuando visitó Madrid con motivo de la feria ARCO y también de una segunda individual en la Casa do Brasil. La coleccionista adquirió entonces un conjunto de nueve dibujos, todos ellos producidos aquél año, en su gran mayoría, en Milán —tal y como indican las inscripciones en el reverso de las obras⁴⁰⁰.

Pese a que, como se ha señalado, no hay documentación suficiente que confirme las cifras de las ventas, se constata por las declaraciones del artista que, por alguna razón, quiso expresar lo significativa que había sido aquella exposición.

³⁹⁸ Los datos de las piezas de Leal pueden consultarse bajo las asignaturas PL. 2925.0/00, PL.2597.0/00 y PL. 2380.0/00 en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981-1989*,..., pp. 14 - 15. Comento la obra *Parque del Oeste* en el apartado 5.1.

³⁹⁹ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 223. [La traducción es mía.]

⁴⁰⁰ La mayoría, son dibujos hechos con lápiz de color sobre papel —en algunos además, Leonilson utilizó lápiz metálico. La organización espacial del dibujo ya anuncia el lenguaje que marcará su producción en papel posterior: grandes espacios vacíos en blanco y el motivo iconográfico en el centro. Los motivos visuales utilizados están muy próximos todavía a un lenguaje expresionista, marcado por los flirteos con la estética de la transvanguardia italiana, y aunque se pueden identificar algunos elementos iconográficos propios de su lenguaje maduro, como la representación topográfica y de los peces. Dichas obras fueron reproducidas en el catálogo raisonné del artista bajo los números de referencia a continuación: PL.1795.0/00, PL.1727.0/00, PL.1746.0/00, PL.1652.0/00, PL.1771.0/00, PL.1702.0/00, PL.3063.0/00, PL.1786.00/00 y PL.1787.0/00 en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981-1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, pp. 152-154.

Incluso una década después, Leonilson parecía mantenerse fiel a sí mismo, moldeando los hechos según su estrategia narrativa personal, tal y como hacía en sus propias obras. Estrategia mediante la que, ante todo, abogaba por la fabulación. Además, es preciso recordar que su supervivencia en Madrid tampoco dependía enteramente de estas ventas, ya que siempre había contado con el apoyo financiero de su familia⁴⁰¹; y tal vez por ello —y por la relativa despreocupación financiera que esto suponía—, los datos que declaraba estén tan lejos de lo que habría ocurrido. De todos modos, tampoco se puede negar la importancia que desde muy pronto Leonilson concedió a sus resultados comerciales. Pues habiéndose formado a través de una relación muy cercana al sistema galerístico brasileño e internacional —principalmente durante los primeros años de su producción—, encontraba en la demostración de su capacidad comercial un valioso indicativo de su progreso profesional.



REVERSO DE *SIN TÍTULO*, 1980
FOTOGRAFÍA: YUJI KAWASIMA

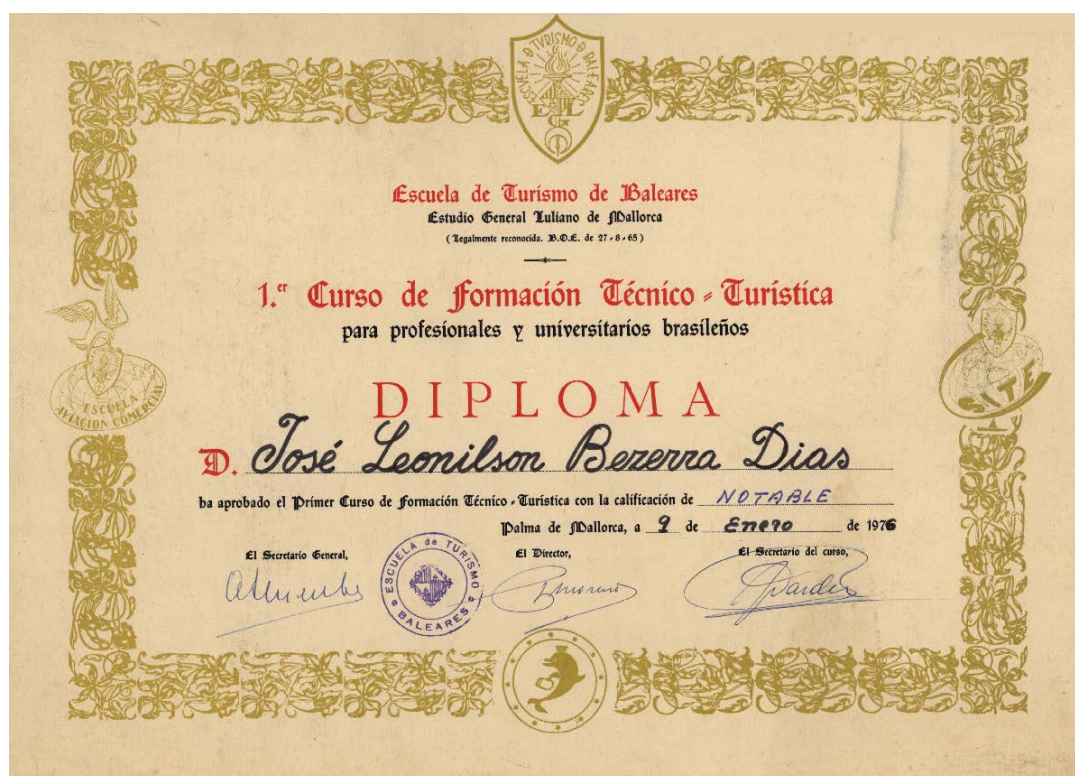
Podría ser el reverso de la acuarela adquirida por Arcos Diz lo que comprobase las huellas de esta experiencia madrileña. Porque en paralelo a todos los elogios y a los resultados económicos positivos —aunque exagerados por el propio artista—, con solo girar la obra, Leonilson dejaba elocuentes pistas para la posteridad. Señales que acabarían refrendando las memorias de Ehrhardt sobre aquella exposición: “Era todo un poco improvisado⁴⁰².” Pues es probable que utilizando la misma cinta que le servía de reserva para sus acuarelas y que, al final,

emplearía como material artístico en sus *collages*, el apresurado artista la emplease para montar sus obras sobre cartulinas, sin prestar atención a las consecuencias que conllevaban estas elecciones mínimas. Así, seis marcas de acidez producidas por la sustancia adhesiva de los trozos de cinta en el revés de la obra acaban convirtiéndose en una metáfora de la permanencia de este relato madrileño. Pues durante años olvidadas en una colección de dibujos en Madrid, estas marcas amarillentas quizá recuerden que en lo ignorado, a veces también se adhieren posibilidades de historias.

⁴⁰¹ Información confirmada por su hermana Ana Lenice Dias, así como por Ciro Cozzolino, quien como Sergio Niculicheff y a diferencia de Leonilson y Zerbini, ya se habían independizado de sus padres y, debido a su origen familiar más humilde, no contaban con un apoyo económico desde Brasil.

⁴⁰² Ehrhardt, en conversación el 16 de septiembre de 2015.

5. El turista entendido



DIPLOMA DE FORMACIÓN PROFESIONAL EN TURISMO EMITIDO POR LA ESCUELA DE TURISMO DE BALEARES

FUENTE: ARCHIVO PERSONAL PROJETO LEONILSON / © PROJETO LEONILSON

Diplomado por la “Escuela Baleares de Turismo de Palma de Mallorca”, Leonilson es literalmente un “turista profesional”. Cursó estudios de formación profesional en el “Colegio Ideal” de São Paulo —tras la insistencia de su familia para que terminase al menos secundaria—, y su diploma fue homologado por la institución balear, después de completar su plan de estudios en una excursión por Mallorca, Barcelona, Roma, Andorra y Madrid en 1976.

Más que una anécdota trivial, esta experiencia educativa —desconocida para el público y muy poco discutida por la crítica—, revela un claro interés de Leonilson por la industria globalizada de los viajes¹. Pero este dato, que solo en apariencia es un detalle biográfico, acaba desautorizando cualquier idealización acerca del carácter nómada de Leonilson: pues ante todo era un turista de finales del siglo XX. Educado por la iconografía del consumo, por la lógica de la industria del ocio y por la literatura de las guías de viaje², gozaba además de sus privilegios como

¹ Algunas exposiciones recientes de Leonilson destacan la importancia de sus viajes en el contexto de su desarrollo poético, como *Das viagens, dos desejos, dos caminhos*, comisariado por Bitú Cassundé en el Museo Vale en Vila Velha (del 28 de agosto al 2 de noviembre de 2014); *Leonilson em Fortaleza*, por Mauricio Coutinho en el Centro Cultural Banco do Nordeste en Fortaleza (del 12 de septiembre al 29 de octubre de 2006) y en Juazeiro do Norte (del 27 de julio al 31 de agosto de 2006) y *Diário de bordo: uma viagem com Leonilson*, por Ricardo Resende en la Caixa Cultural de São Paulo, Brasília y Salvador —entre 2007 y 2008— y en el Espaço Cultural Unifor en Fortaleza en 2009.

² Un ejemplo de su interés por publicaciones especializadas en viajes puede comprobarse a raíz de los numerosos volúmenes encontrados en su biblioteca personal, tales como: *Guide de Tourisme Michelin: Allemagne République fédérale et Berlin*, Clermont-Ferrand, Michelin, 1984; *Guide de Tourisme Michelin: Belgique Gran-Duché de Luxembourg*, Clermont-Ferrand, Michelin, 1984; *Guia Quatro Rodas*, São Paulo, 1989; *City Magazine International - Le Guide Des Villes Du monde*, Paris, Rivages/City, 1987 y *Baedeker's Jerusalem*, Nueva Jersey, Prentice Hall PTR, 1989.

cishombre, joven y de clase media a la hora de emprender sus periplos³. Si sentía alguna angustia personal relacionada con sus viajes, ésta se relacionaba más bien con lo que afirma Zygmunt Bauman: “En un mundo desasosegado, el turismo es la única forma humana aceptable de desasosiego⁴.”

Y como deja claro el estudio de su paso por Madrid, sus viajes eran el contexto idóneo para su singular producción. No porque favoreciesen experiencias evocadoras, sino porque se configuraban también como condición primordial para su desarrollo profesional⁵. Condición que García Canclini destaca en su análisis sobre las disparidades entre los creadores latinoamericanos, por un lado, y los europeos y norteamericanos, por otro, en las últimas décadas del siglo pasado. El antropólogo afirma que, en el precario contexto de Latinoamérica

“... un trabajo exitoso se basa tanto en descubrimientos visuales o talento como en habilidades de periodismo, publicidad, moda, viajes, extensas facturas telefónicas y mantenerse al día con revistas y catálogos internacionales. Hay quienes se resisten a la idea de que estas actividades extra-estéticas deban ocupar el primer lugar, sin embargo, todavía admiten que estas actividades complementarias son esenciales⁶.”

Aunque García Canclini negase una lógica binaria basada en la sumisión entre países opresores y países oprimidos —ya que, según él, el estudio de la sociedad global y sus mercados simbólicos exige una perspectiva que desautoriza una visión maniquea—, es innegable que Leonilson lograba destacarse profesionalmente mediante su acceso a los principales circuitos extranjeros de la época⁷. Circuitos donde incluso experiencias banales se convertían en

³ En una carta destinada a Leonilson, que en aquel momento residía en Italia, su futuro galerista Thomas Cohn le recuerda sus privilegios: “No te olvides que de cierta manera naciste con privilegios que pocos reúnen (talento y oportunidades), y que no están para ser desechados. Estos privilegios generan responsabilidades, pienso que la tuya es la de contribuir con una producción cada vez mejor. Las piezas en el camino son más pequeñas de lo que piensas. No quiero sonar moralista (es esto lo que estoy haciendo), pero realmente tienes todo para seguir adelante.” Extraído de una carta de Thomas Cohn a Leonilson, fechada el 20 de mayo de 1982, y conservada en el archivo del Projeto Leonilson. [La traducción es mía.]

⁴ Bauman, Zygmunt, *La globalización: Consecuencias humanas*, Fondo de Cultural Económica, México, 2017, p.124.

⁵ Para un análisis sobre los viajes como motivo temático e iconográfico en el contexto productivo en Leonilson, véase: Kawasima, Yuji, “Frequent Traveler Program: José Leonilson, the Professional Tourist” en Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America's Society y Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2018, pp. 157- 171.

⁶ García Canclini, Néstor, “Modernity after Postmodernity” en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, p.46. [La traducción es mía.]

⁷ Muchas son las voces críticas que detectarían las obvias referencias que hacía Leonilson, desde sus obras mas tempranas, a movimientos y tendencias del arte considerado internacional y en boga en la época, véase: “La facilidad de Leonilson — ¿podría hablarse de talento? —, también se manifiesta en la absorción de diversas influencias, que lo hacen evidentemente *up to date*. (...) su trabajo está de moda. El éxito será merecido. Sobre todo porque no da la impresión de un modismo artificialmente buscado, sino de natural afinidad.”, Tavares de Araújo, Olivio, “Jogo variado e brilhante” en *IstoÉ*, São Paulo, 1 de junio de 1983. En otro artículo de la misma época, Leonilson es descrito como “medio gitano y medio pop, 27 años, uno de los nombres llamado a ocupar los espacios del joven arte brasileño y, para algunos desde ya, uno de los exponentes de la generación 80 y de una indefinida transvanguardia tropical.”, Araújo, Celso, “Energia e Espanto na pintura nova” en *Correio Braziliense*, Brasília, 5 de noviembre de 1985, p. 20. [Las traducciones son mías.] Por otro lado es esencial observar que si sus primeros viajes internacionales fueron facilitados por el aporte económico familiar, al independizarse completamente, sus viajes fueron financiados con la venta de sus obras. Eduardo Brandão recuerda que en aquella época cualquier viaje suponía un gasto financiero considerable y dado que, durante finales de los ochenta y principios de los noventa, Leonilson no lograba vender fácilmente su producción, estos traslados internacionales costaban también un cierto esfuerzo que iba mas allá de lo puramente monetario. Marcelo Secaf, amigo y coleccionista de Leonilson, recuerda también que en un momento dado, Leonilson pasó a intercambiar obras por billetes aéreos con su hermana, propietaria de una agencia de viajes en São Paulo. Estas informaciones fueron extraídas de conversaciones, realizadas ambas en São Paulo, el 23 de junio de 2016 y el 12 de enero de 2015, respectivamente.

oportunidades de aprendizaje cultural; muchas de ellas relacionadas con placeres consumistas. Así, por ejemplo, Leonilson grabaría una declaración desde Londres el 5 de abril de 1990, abrumado con la cuantiosa oferta de bienes materiales e inmateriales de aquella sociedad que, según su perspectiva, parecía más avanzada que la suya propia:

“Esta ciudad es para morirse (...), los jardines, todo está hecho para las personas que viven aquí, los jardines, las calles, el tráfico en sentido contrario, los autobuses, las tiendas, vas a la calle y te entran ganas de comprar todo así eee es una locura, tienes ganas de poseer todo aquello que te ofrecen eee hay muchas opciones ¿verdad? hay muchas opciones de civilización apaga⁸”

Era Leonilson un sujeto atrapado en las dinámicas del turismo contemporáneo, en las que los deseos se consumen en el instante mismo de la compra y en experiencias que, solo en principio, no tienen precio⁹. Era un artista que, en gran medida, se circunscribía a aquello sobre lo que Rolnik alertaba, cuando hablaba del avance de los mecanismos neoliberales y la conversión del planeta en un gigantesco mercado. Aunque ella emplea esta metáfora para revisar el programa antropófago del modernismo brasileño, de cierto modo presenta una argumentación extrapolable a cualquier proyecto de subjetivación con potencial subversivo. Pues, según sus argumentos, en este contexto neoliberal esas “otras” subjetividades se convertían en el blanco de una

"operación perversa, cuyo objetivo es el de hacer de este potencial el principal combustible de la insaciable hipermáquina de producción y acumulación de capital¹⁰."

Un fenómeno similar puede observarse en Leonilson, cuando asume la comodidad de ser extranjero, de ser este cuerpo errante que viaja sin impedimentos a través del flujo de individuos, datos, tecnologías, capitales e ideologías, celebrados por la retórica “globalizante”:

⁸ Extraído del manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 6. [La traducción es mía.]

⁹ “El nuevo consumidor ya no será un *coleccionista* de cosas que lo representan, no quedará embrujado por los objetos. El consumidor-coleccionista de antaño se volverá un consumidor-turista que salta de un lugar a otro, que nunca se detiene. Su estímulo no será el objeto sino el proceso mismo de su adquisición; el deseo morirá apenas consumado”, Meruane, Lina, *Viajes Virales*, FCE Chile, 2012, p. 26.

¹⁰ Rolnik, Sueli, *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, Porto Alegre, Sulina/UFRGS, 2014, p. 18.

“Por ser cearense, yo soy medio gitano, nómada, caminante. Me desplazo geográficamente con mucha facilidad, en Brasil o en cualquier lugar¹¹.”

Sin ofrecer ningún tipo de resistencia al lenguaje de la globalización, el artista terminaba por encarnar la subjetividad demandada por el capitalismo avanzado, ya que como turista llegaba a ser el sujeto ejemplar de una modernidad última, tal y como se describe en el pionero estudio de MacCannell acerca del turismo¹². A su vez, Lina Meruane, en su esclarecedor ensayo *Viajes Virales*, revisa esta subjetividad tardocapitalista y cuestiona los estudios previos que, en su mayoría, se limitaban a definirla como perteneciente a un joven masculino, con vocación expansionista, destreza con el capital y dotado de una amplia red de contactos. Para la escritora chilena, un factor sociológico crucial parece haberse quedado al margen de los análisis comúnmente aceptados. Pues, para su sorpresa, no se había observado con la debida atención la especificidad de

“unos jóvenes radicales como nadie —entonces homosexuales, luego gays, ahora reunidos bajo la nomenclatura abierta de la disidencia (...) [E]sos jóvenes que escapan a la norma social son quienes paradójicamente encarnan las expectativas del sistema. Sin limitaciones matrimoniales. Sin hijos que criar o cuidar. Jóvenes cuya deriva les dificulta el cálculo del futuro mientras les permite usufructuar de las libertades del nuevo capitalismo. (...) La comunidad portadora de un estigma histórico que empezaba a liberarse paradójicamente calzaba mejor que ninguna los zapatos de la cultura neocapitalista¹³.”

Y Leonilson tampoco escapaba a esta definición. Si por un lado, como se ha señalado, los viajes y el diálogo con el exterior le concederían un status más aventajado frente a sus contemporáneos en Brasil —pues era capaz de conocer y entender con antelación, y de primera mano, mucha de la producción internacional de su tiempo—, por otro, su peculiar cosmopolitismo se abría a significados más atrevidos del verbo “entender”, mas allá de su formación internacional.

¹¹ Leonilson en Moraes Frederico, “Cede o desenhista, cresce o pintor” en *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de marzo de 1985. [La traducción es mía.] Esta declaración resulta aún más interesante por lo controvertida que llega a ser dentro del propio conjunto de declaraciones del artista. Al final del apartado 1.4. se pudo verificar que, ya en una fase más madura y posterior, el artista se enfrentaba a situaciones que obstaculizaban ese libre “fluir”, marcando una radical diferencia con su festiva y animada actitud anterior, cuando presumía de su supuesta capacidad para desplazarse geográficamente por cualquier país.

¹² Cf. MacCannell, Dean, *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003.

¹³ Las críticas de Meruane se dirigen a los análisis sociológicos de Richard Sennett, véase: Meruane, Lina, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

Pues como parte del argot homosexual, tanto hispano¹⁴ como brasileño, el término “entendido” define también a este artista en relación con su propia sexualidad, pese el anacronismo de dicha expresión. Según el historiador James N. Green, su empleo en Brasil se inicia en Rio de Janeiro y São Paulo durante la década de los cuarenta —cuando era necesario “entender” un lenguaje cifrado y secreto para poder acceder a toda una existencia que “no se atrevía a decir su propio nombre”—; y, a partir de los setenta, perdió popularidad frente al anglicismo “gay”. Aún así, sobreviviría como forma de referirse a un tipo de homosexual muy específico: perteneciente a una clase media tradicional que, como Leonilson, rechazaba cualquier identificación con términos peyorativos como “loca” y “marica” —cuyos equivalentes en portugués brasileño serían “bicha” y “viado”—¹⁵. Y como señala João Silverio Trevisan, los “entendidos” se distinguían de los homosexuales pobres y de las periferias por su discreción social —a menudo manteniendo su sexualidad lo más en secreto posible—, unida a una notable capacidad de consumo y “buen gusto en el vestir”¹⁶.

Ya fuese por la relación atormentada que mantuvo con la naturaleza de sus amores, o por sus sofisticadas aspiraciones de consumo, a su manera el joven Leonilson recuperaba muchos de los aspectos asociados a este término. Las páginas de su pasaporte, repletas de diferentes sellos de aduanas¹⁷, no dejan lugar a duda sobre el alto grado de “entendimiento” —en su diversidad de acepciones—, de este joven brasileño. Pero sobre todo, llama la atención el hecho de que, junto con una multitud de hombres errantes también —ya fuesen “entendidos”, “locas”, “maricas”, “gays” o identificables bajo otros nombres—, él se asociaría a lo que podría ser un proyecto utópico colectivo. Integrado en esta comunidad desterritorializada, posible gracias a los avances de los medios de transporte y de comunicación, el brasileño era uno de esos incontables desplazados que anhelaban alcanzar su liberación mediante su libre tránsito por el globo —que, como se verá, con la epidemia del sida se revelaría como un sueño circunstancial—¹⁸.

¹⁴ Cf. Mérida Jiménez, Rafael M. y Díaz Fernández, Estrella, “Los diccionarios ante el argot ‘gay’ en España (1970-1984)” en Vila Rubio, Neus (ed.), *De partes y troncos: nuevos enfoques sobre los argots hispánicos*, Lleida, Universidad de Lleida, 2013, pp. 209-230.

¹⁵ Para un análisis histórico sobre el uso del término por la cultura homosexual brasileña, véase: Green, James N., *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo, Editora UNESP, 2000, pp. 12, 292-295, 307-308, 421-425.

Claro está que a lo largo de su vida Leonilson se vinculará a las prácticas y ideologías extendidas por los movimientos de liberación homosexual, en especial a las de las organizaciones estadounidenses. Sin embargo, parece productivo aproximarle, al menos en este retrato centrado en su primera juventud, a esos aspectos fundamentales de los “entendidos”. Por ejemplo, Leonilson manifiesta un evidente rechazo a una noción afeminada de la homosexualidad; en diferentes ocasiones demostró lo que podría entenderse como una homofobia y una misoginia interiorizadas, y que se constatan a través de sus comentarios despectivos sobre la producción cultural consumida masivamente por la comunidad homosexual —nombrando la veneración de la misma por figuras como Marlene Dietrich, Carmen Miranda o Madonna—, o cuando valora positivamente que un hombre sea homosexual, pero “sin ser ‘mariquita’, [...] sin ser afeminado o pedante”. Además, en su grabación en *frescoe ulisses* afirmaba no ser “una reina... una queen (...) soy un hombre / Me gusta. Yo estoy seguro de mi masculinidad, yo no tengo ningún problema con esto (...) / yo actúo como un tipo normal (...) / me gustan los chicos (...)”; véase: Lagnado, Lisette, *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo, Projeto Leonilson/SESI, 1995, p. 96; Pedrosa, Adriano, *Leonilson: Truth/Fiction*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 245 y el manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 62. [La traducción es mía y la transcripción completa de esta entrada sonora puede consultarse en el apartado 2.2.3 de este trabajo.] Sin embargo, Meruane matiza el impulso crítico que tiende a enjuiciar como homóforo posturas que se salen del programa previsto por el “activismo cultural”, pues esta postura no sería la más intelectualmente precisa, ya que actúa como mecanismo reductor de una complejidad “incorrecta”, pero válida por su peculiaridad y especificidad; véase: Meruane, Lina, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁶ Trevisan, João Silverio, *Devassos no Paraíso*, Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 409. [La traducción es mía.]

¹⁷ El pasaporte del artista fue revisado en el archivo documental del Projeto Leonilson.

¹⁸ Cf. Meruane, Lina, *Op. Cit.*

Trasladándose del opresivo hogar familiar a la libertad de las calles, de la zona rural a la urbe, de las provincias a las capitales, de la patria al extranjero, estos cuerpos masculinos imparables descubrían en un “afuera” el lugar idóneo y seguro dónde depositar todos sus deseos¹⁹. Por un lado, encontraban atractivas comodidades ofrecidas por una industria turística cada vez más atenta —e interesada—, en el público homosexual²⁰. Por otro, hallaban en las grandes capitales internacionales un contexto de refugio y resistencia —ya sea por el anonimato que permiten las multitudes o, al revés, por la visibilidad facilitada por la organización en grupo—.

Y si retomamos la propuesta de Doreen Massey, para quien un “espacio” es el resultado del encuentro entre diferentes trayectorias y narrativas, y no una simple superficie del territorio dónde ocurren cosas²¹, resulta entonces evidente la importancia de los núcleos urbanos para la historia de las disidencias sexuales. Porque estos estudios de Massey, y tantos otros que a su vez se dedicaron a lo que la academia anglosajona nombró como “espacios *queer*”²², posibilitan un entendimiento mucho más plural del espacio metropolitano. Además, tal y como analizaba Meruane, los éxodos libertarios llevados a cabo por los miembros de esta multitudinaria comunidad representaban la oportunidad de

“salir de un espacio cerrado y entrar en otro; entrar sobre todo en contacto con otros iguales y elaborar una ficción comunitaria donde la filiación nacional result[ase] menos determinante”²³.

¹⁹ Meruane, Lina, *Op. Cit.*, pp. 40-57; Binnie, Jon, *The Globalization of Sexuality*, Londres, Sage, 2004, pp. 91-96; Parker, Richard G., “Migration, Sexual Subcultures, and HIV/AIDS in Brazil” en Herdt, Gilbert (ed.), *Sexual Cultures and Migration in the Era of Aids: Anthropological and Demographic Perspectives*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 67- 69.

²⁰ Para un análisis sobre la relevancia y el impacto de la llegada de los estudios de género y *queer* al campo de las investigaciones y empresas de turismo, véase: Waitt, Gordon; Markwell, Kevin y Gorman-Murray, Andrew, “Challenging heteronormativity in tourism studies: locating progress” en *Progress in Human Geography*, v. 32, n°6, 2008, pp. 781–800; Rushbrook, Dereka, *Cities, Queer Space, and the Cosmopolitan Tourist* en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 8, n° 1-2, 2002, pp. 183-206; Binnie, Jon, *Op. Cit.*, pp. 99-106. Otro material imprescindible, por su carácter pionero y su perdurabilidad sería la guía de viaje *Spartacus*, especializada en turismo gay. Fundada en 1970, en sus inicios fue editada por John D. Stamford y actualmente por Bruno Gmünder en Alemania. Publicada anualmente, sigue siendo una referencia en el mercado por ofrecer la más extensa lista de negocios en los cinco continentes. Abarca secciones de datos útiles en los diferentes destinos, así como información sobre legislación, claves de las costumbres locales, servicios de hostelería y restauración, saunas, zonas de *cruising* o playas nudistas, además de anuncios de asociaciones, colectivos y servicios de asistencia respecto al VIH/Sida, véase: <https://spartacus.gayguide.travel> Para más informaciones sobre esta tipología de publicaciones en España, véase: Fernández Salinas, Víctor, “Comunidad gay y espacio en España”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid, Asociación de Geógrafos Españoles, n° 43, 2007, pp. 248-249.

²¹ Cf. Massey, Doreen, *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand, 2005.

²² Cf. Bell, David y Valentine, Gill (ed.), *Mapping Desires: geographies of sexuality*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995; Bell, David, Anne-Marie Bouthilliet, Pat Califia, Jean-Ulrich Désert, Ed Eisenberg, Ty Geltmaker, John Grube, et al., *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Seattle, Bay Press, 1997 y Cook, Matt y V. Evans, Jennifer, *Queer Cities, Queer Cultures: Europe since 1945*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014.

²³ Meruane, Lina, *Op. Cit.*, p. 43. Es necesario puntualizar que esta “igualdad” no se encuentra al margen de las especificidades de clase, género, edad y etnia, entre otras, al contrario de lo que presupone una homogeneizada identidad *gay* global, confeccionada por la lógica neoliberal. Meruane, por ejemplo, destaca algunas diferencias existentes en el *corpus* literario latinoamericano producido por autores homosexuales y seropositivos; una de ellas sería la especificidad de este *corpus* en relación con su equivalente euro-norteamericano, y la otra sería la invisibilización de la producción literaria homóloga producida por escritoras mujeres—. A su vez, Jon Binnie recalca la trascendencia de la multiplicidad de nociones acerca de la diáspora *queer*, que en ningún caso puede ser comprendida como un fenómeno homogéneo en sus causas, manifestaciones y estrategias, véase: Binnie, Jon, *Op. Cit.*, pp. 67-85.

Un espacio abierto a la comprobación de lo nacional como dominio de una heterosexualidad opresiva²⁴. Pero también abierto a que estos sujetos, a partir de sus inclinaciones afectivas y sexuales “desviadas”, resignificasen la propia noción de espacialidad. Un espacio-otro que, tal y como prevé el concepto foucaultiano de heterotopía, sería más bien un espacio para estos “otros”. Que se configura como un contra-espacio que invierte e subleva los espacios legitimados, reales y fijos. Y aunque acoja aquello que lo normativo entiende como marginalidad, no tiene porque ser necesariamente periférico²⁵”.

En este sentido, conviene recordar que este viaje de Leonilson coincide con un momento en el que Madrid empezaba su andadura como una de las capitales mundiales de la diversidad sexual²⁶. Aunque São Paulo —uno de los centros de la lucha por los derechos homosexuales en Brasil—, ya contaba con las primeras organizaciones desde mediados de los setenta²⁷, no podía presumir, como la capital española, de un paulatino interés gubernamental en asociarse con las causas de este movimiento —estrategia que respondía a una declarada intención de proyectar España a toda velocidad en el siglo XXI—²⁸. Estuviesen o no protegidas por el *establishment* político español, el periodista Borja Casani entiende que las causas de este colectivo estaban en primera línea del proceso de modernización vivido por la sociedad española, al sostener que

“[I]a primera gran liberación la producen los homosexuales. Eso es totalmente evidente. Son los primeros en liberarse de todos los españoles. Nos llevaban quince mil kilómetros de distancia a los demás...”²⁹

La destacada posición que alcanzó la comunidad homosexual en la nueva democracia española no sólo se circunscribe a una simple opinión personal. Es cierto que, a diferencia de otras localidades del diverso contexto español, grandes núcleos urbanos como Madrid o Barcelona, entre otros, convivieron con la homosexualidad como un hecho social irrefutable. No

²⁴ *Ibid.*, pp. 118-119; Waitt, Gordon, Markwell, Kevin y Gorman-Murray, Andrew, *Op. Cit.*, p. 787.

²⁵ Cf. Foucault, Michael, “De los espacios otros” en *Versión. Estudios de Comunicación y Política / Comunicación e Interacción: Política del espacio*, nº 9, abril de 1999, pp. 15-26.

²⁶ Santiago Fouz-Hernández hace un breve análisis histórico-crítico sobre la visibilidad de la comunidad homosexual en la España post-franquista, destacando los debates relacionados con sus peculiaridades internas, su representación mediática y su transformación en categoría comercial, véase: Fouz-Hernández, Santiago, “Identity without limits: Queer debates and representation in Contemporary Spain” en *Journal of Iberian and Latin American Research*, v. 10 nº1, pp. 63-81, DOI: 10.1080/13260219.2004.10429981. A su vez, Gabriel Giorgi elabora un panorama sobre el proceso de conversión de la capital española en destino internacional del turismo gay. Relacionando este proceso con la redemocratización del país, resalta la participación no solo de los turistas, sino también de los inmigrantes, en la consolidación turística de un barrio como Chueca, véase: Giorgi, Gabriel, “Madrid en tránsito: Travelers, visibility and gay identities” en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, Duke University Press, v. 8, nº 1-2, 2002, pp. 183-206.

²⁷ Las manifestaciones públicas fundacionales para la comunidad homosexual organizada en Brasil fueron el debate público realizado en la Universidad de São Paulo por el grupo Somos el 6 de febrero de 1979, y el Primer Encuentro Nacional de Grupos Homosexuales Organizados en abril de 1980, en São Paulo. Para diferentes acercamientos a la historia del movimiento en el contexto brasileño, véase: Green, James N., *Op. Cit.*, 427-ss; Trevisan, João Silvério, *Op. Cit.*, pp. 335-385; Marques Zanatta, Elaine, “Documento e Identidade: O movimento homossexual no Brasil da década de 80” en *Cadernos AEL*, Campinas, Universidad Estadual de Campinas, nº 5/6, 1996/1997, pp. 193-220 y Facchini, Regina, “Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico” en *Cadernos AEL*, Campinas, Universidad Estadual de Campinas, v.10, nº 18/19, 2003, pp. 81-125.

²⁸ Waitt, Gordon y et. al., *Op. Cit.*, p. 790.

²⁹ Borja Casani en Gallero, J. L., *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ardora, 1991, p. 21.

obstante, no se puede desestimar el amplio alcance que, como parte de la política nacional, han tenido medidas como la rápida institucionalización de manifestaciones contraculturales —cuyas producciones y personajes introducían a una audiencia masiva en sus comportamientos y orientaciones sexuales heterogéneos—, y la discusión de temas hasta entonces prohibitivos en el *prime time* de la cadena pública de televisión —como la legalización del divorcio, del aborto y por supuesto, de la homosexualidad—³⁰. Estas estrategias de naturaleza mediática funcionaban como piezas de un intrincado engranaje político que se remonta a mediados de la década de los setenta, y que se podría decir que constituyeron el caldo de cultivo para conquistas tan significativas como la aprobación de la ley del matrimonio igualitario en 2005. Tras los Países Bajos y Bélgica, España se convertiría en el tercer país en legalizar las uniones homosexuales, confirmando su posición de innegable liderazgo —tanto en las cumbres internacionales como en las guías turísticas especializadas—. Eso sí, un “liderazgo” que sólo puede entenderse de este modo si es considerado parte de una agenda LGBT occidental. Porque, pese a sus genuinas intenciones por equiparar, estas victorias del colectivo se adhieren a una narrativa evolucionista y unívoca de la modernidad que, como advierte el pensamiento crítico poscolonial, evalúa el grado de “desarrollo” de las diferentes sociedades según su velocidad a la hora de efectuar estas políticas afirmativas³¹.

En efecto, la propia historia transnacional del movimiento impediría un relato positivista. Nadie podría sospechar que, en paralelo al despegue de aquellos “felices ochenta³²”, aquellos jóvenes intrépidos se enfrentarían a un revés tan vertiginoso como el que se anunciaba en aquellos años de 1981: la epidemia del sida. Ellos, que fueron los representantes máximos de la interconectividad global, de golpe pasaron a ser la excepción negativa de este mismo discurso. Si antes viajaban y hacían las veces de embajadores informales del sistema capitalista en su fase

³⁰ La juventud tomaría de asalto la cultura, muy de la mano de las nuevas tendencias contra culturales que surgían en las grandes ciudades. Madrid sería el escenario de una fuerza cultural, en principio, alternativa, cuyos principales artífices hacían gala de nuevos y subversivos valores sexuales. Se podría recordar la célebre participación de Pedro Almodóvar y Fabio MacNamara en el programa *La Edad de Oro*, presentado por Paloma Chamorro en la Red de Televisión Española en 1983, donde ambos —subvirtiéndolo cualquier representación tradicional de los géneros—, asombraban al público con sus enloquecidas aseveraciones y presentaciones musicales: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/almodovar-mcnamara-entrevista-edad-oro-1983/349288/>. José Carlos Mainer analiza la participación de la juventud progresista y sus nuevos valores, en la cultura popular a partir de mediados de los setenta: “Si repasamos siquiera someramente las letras de las canciones de moda en esos años de referencia se observará la reiteración de temas muy significativos: la inhibición con respecto a las exigencias del Estado (participación política) o la franca rebeldía (repulsa del servicio militar), la afirmación de una moral de grupo reforzada con los consiguientes emblemas y atuendos, la persistencia de una tajante separación de los roles de ambos sexos, la aceptación de la marginalidad de los comportamientos y la agresividad hacia lo que se opone a éstos, la obsesión por establecer unos ámbitos (sexualidad, drogas, estilo, música, barrio, noche) donde vivir en exclusiva el rito de la propia identidad.” Mainer, José-Carlos, “La vida de la cultura” en Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la Libertad 1973 - 1986: La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 93-94.

Sobre el papel crucial de la televisión pública en la instauración de los nuevos valores democráticos, Virginia Martín Jiménez sostiene: “El tránsito a la democracia no era solo cuestión de leyes, exigía ciudadanos nuevos, que debían aprender a vivir de un modo distinto. Eso implicaba no solo la participación política, sino también la asunción de los derechos y valores propios de una sociedad democrática. La televisión, por el amplio espectro de población a la que llegaba, y merced al monopolio del que disfrutaba, pasó a ser uno de los principales agentes estatales de resocialización. La única forma de garantizar una consolidación del cambio era, como comprendieron desde un comienzo los dirigentes de la Transición, que la democratización política discurriera de forma paralela a la democratización de la sociedad. Por eso la cadena estatal [de televisión] actuó como uno de los principales canales de orientación de cara a las transformaciones que necesitaba la ciudadanía. (...) Una tarea al servicio de la asunción de unos valores y una cultura democráticos y de reforzar unos principios sobre otros: hablar de amnistía, de libertad de expresión, de igualdad entre mujeres y hombres, de la diversidad de la nación desde el punto de vista de las identidades, de libertad de culto, etc.” Martín Jiménez, Virginia, “Programación y estrategias de promoción en la Transición” en Montero Días, Julio (org.), *Una televisión con dos cadenas : La programación en España (1956-1990)*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 333

³¹ Binnie, Jon, *Op. Cit.*, 2004, pp. 67-85. Resulta históricamente interesante observar que tanto en España como en Brasil se han dado debates sobre el opresivo modelo gay occidental, que optaba por la normalización de la identidad homosexual mientras que muchos activista abogaban por una postura radical. Dichos debates pueden consultarse en Altmann, Werner, “Salir del armario. Los estudios “gays” en España” en *Iberoamericana*, Nueva época, v. 1, N.º. 1, 2001, pp. 181-195; Trevisan, João Silvério, *Op. Cit.*, pp. 509-513.

³² Bonet, Pilar, “Arte en democracia” en Gracia, Jordi y de Moya, Domingo Ródenas, *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2009, p. 153.

más flexible, de súbito pasarían a ser vistos —a escala global—, como portadores de una peligrosa “extrañeza”. Una “extrañeza” que ya no se reducía a su excentricidad comportamental. Sino que su propio desplazamiento por el mundo pasaba a ser objeto de sospecha, miedo y control: de turistas pasarían a extranjeros indeseables, los “otros” a los que había que temer³³. Estos jóvenes se darían cuenta de que, para sujetos como Leonilson, la fluidez propia de la modernidad líquida de Bauman empezaba a coagularse. El análisis de Mary Louise Pratt, recordado por Meruane, reafirma desde los estudios poscoloniales que esta liquidez

“no se deslizaba equitativamente en todos los sentidos, su dirección no era accidental y tampoco los intereses que la propulsaban —las supuestas manos incorpóreas del mercado—³⁴.”

De modo similar el análisis sociológico de Jon Binnie, centrado en la especificidad de los desplazamientos de las minorías sexuales, advierte que: “la movilidad *queer* a través de las fronteras nacionales no puede ni debe darse por sentada³⁵.” Las experiencias de los homosexuales seropositivos corroborarían esta imposibilidad: al final, solo por un breve intervalo de tiempo, pudieron gozar de su integración en las dinámicas del capital global. Su libre circulación —que les parecía eternamente garantizada—, dejaría de ser una realidad y, en muchos casos, un derecho³⁶.

Para no adelantar aspectos que serán tratados en las siguientes páginas, conviene al menos indagar en los objetivos fundamentales de este capítulo. Si al inicio de este estudio se abogaba por un Leonilson que esquivaba su imagen mitificada, ¿entonces por qué vincular los aspectos que definen su imagen atada a los años noventa —es decir, joven artista homosexual y víctima mortal del sida—, a este contexto tan temprano del “Madrid, 1981”? ¿Qué clase de conocimiento se puede fabricar con la aproximación de ámbitos tan alejados temporalmente y, en principio, tan divergentes?

³³ Meruane define este nuevo y sospechoso sujeto que surge en la década de los ochenta: “... el afligido disidente no se piensa ya como figura insigne de una globalización que pudo haber sido liberadora y que por un breve lapso pareció serlo. Se erige, más bien, como su contra-cara, como su figuración negativa, como aquella que pone en jaque esa vieja utopía cosmopolita. (...) Detener la enfermedad infecciosa, concebida desde el inicio como un mal foráneo, requerirá, al menos imaginariamente, ir hacia atrás, desandar un recorrido hasta alcanzar el inicio. (...) Se pensará en los modos más conspicuos del movimiento en la era global —la masiva migración laboral y el turismo también masivo—y, por extensión, serán examinados los individuos que unen territorios en vez de permanecer en ellos. El deslizamiento metonímico entre el origen del virus y el viajero que lo incubaba será una de las repeticiones más poderosas en la representación discursiva de la epidemia: tanto el virus como el síndrome serán identificados y hasta confundidos con viajeros masculinos, inteligentes, difíciles de detener, ligados a los diversos modos del desplazamiento contemporáneo: exiliados extranjeros y trabajadores ilegales (los haitinanos como puente desde las exóticas latitudes del África) acusados de prostituirse, nómadas y vagabundos, turistas sexuales como puente del mundo desarrollado hacia el otro, más vulnerable. Siempre hombres de *dudosas inclinaciones*, hasta muy avanzada la peste.”, véase: Meruane, Lina, *Op. Cit.*, pp. 16, 68-69. También la globalización de la homofobia es resultado de la definición de la homosexualidad como una práctica importada de países extranjeros. Meruane analiza la comprensión latinoamericana de la homosexualidad como una indeseable infiltración de valores europeos, y Waitt destaca la correlación de la homosexualidad como valor esencialmente extranjero y occidental en un contexto egipcio; véase: *Ibid*, p. 16, Waitt, Gordon y et. al., *Op. Cit.*, p. 787.

³⁴ Meruane, Lina, *Op. Cit.*, pp. 37-38. Observación similar desarrolla Kaplan, Caren, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham/Londres, Duke University Press, 2005, p. 58.

³⁵ Binnie, Jon, *Op. Cit.*, p. 85. [La traducción es mía.]

³⁶ *Ibid*, p. 87.

De ningún modo este estudio responde a un interés por asociar el entorno español con la declaración pública de su homosexualidad. Y menos aún la intención de hallar en Madrid el origen de su infección por el VIH; no sólo por el absurdo que es tratar de buscar la fuente o el preciso momento de contagio en el contexto de cualquier epidemia, si no también porque él solo sabría de su condición de seropositivo cerca de una década después, cuando ya residía desde hacía años en Brasil³⁷. Aunque Madrid pareció significar para Leonilson la oportunidad de “salir de un espacio cerrado y entrar en otro”³⁸, con todo no es posible afirmar que supusiera su “salida del armario”. Porque, en su caso, ¿a qué podría referirse esta expresión? Al final, una “salida del armario” como un acto autónomo y premeditado no existió como tal en su vida. Más bien fue “arrojado” fuera, al igual que tantos otros que de pronto tuvieron que enfrentarse a esta enfermedad que, en aquél entonces, se presentaba todavía como una trágica sentencia de muerte³⁹. Además, como se ha comentado en el apartado 1.4, las relaciones de Leonilson alrededor de 1981 huyen de cualquier clasificación, caracterizándose por una ambigüedad muy próxima a la propia poética que el artista desplegaría en su obra⁴⁰. Pues aunque se conocen sus enamoramientos por mujeres en aquel periodo, Leonilson dejaría en suspenso la fecha exacta de sus primeras experiencias homosexuales —que sin mucha precisión, insinuó a Pedrosa que habían ocurrido en los primeros años de la década de los ochenta—⁴¹.

Ante todo, la revisión de este período y su producción se justifica en aquello que Rolnik sugería como estrategia de acercamiento a cualquier material “autobiográfico”. Es decir, una aproximación que se interesase menos por un escrutinio de la individualidad del artista, y más por indagar “en la singularidad del modo en que atraviesan su cuerpo las fuerzas de un determinado contexto histórico”⁴². Si una vez lejos de su pasado se veía libre para inventarse un nuevo “yo”⁴³

³⁷ Para un análisis crítico sobre el improductivo y perverso afán de encontrar un origen a la enfermedad, ya sea a escala personal o global, véase: Meruane, Lina, *Op. Cit.*, pp. 68-73.

³⁸ Como se ha visto en el apartado 1.4., Leonilson confirmó a Pedrosa que en São Paulo se sentía totalmente “sofocado” y por ello decidió marcharse a Europa; véase: Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 221.

³⁹ Su hermana, Ana Lenice Dias, recuerda en una entrevista concedida a Bitu Cassundé cómo la familia supo que Leonilson era seropositivo, aunque es preciso recalcar que de estas declaraciones no pueda inferirse necesariamente su homosexualidad, que nunca llega a ser mencionada, véase en Cassundé, Carlos Eduardo Bitu, *Leonilson: a natureza do sentir, Belo Horizonte*, Escola de Belas Artes /UFMG, 2011, pp. 155-157. Y en una entrevista a la *Revista da FAAP*, Dias afirma: “Ninguno de nosotros sabía que Leonilson era homosexual. Creo que nosotros, de cierta forma, sospechábamos, respetábamos, pero quedaba aquella cosa de lo no dicho (...) Leo tenía una simbiosis muy grande con mi madre. Pensaba que si contaba que era homosexual, ella iba a sufrir mucho. Cuando descubrimos su enfermedad, ahí todo se reveló: que él era homosexual y que pudimos haberle ayudado más, e incluso orientado mejor”, véase: Luna, Felipe, “Janela para dentro”, en *Revista FAAP*, <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/>

⁴⁰ Leonilson comentó con Lagnado esta relación entre su forma de ser y la de enfrentarse a los temas personales en su trabajo: “(...) yo soy ambiguo, completamente. Los trabajos son todos ambiguos. Ellos no entregan una verdad directamente, pero enseñan una visión abierta. Yo nunca estuve conforme con un lado único de las cosas. (...)”, Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 128-129. [La traducción es mía.] Dicha ambigüedad coincidía, aunque no de forma programática por parte de Leonilson, con la acepción del término *queer* propuesta por Eve Kosofsky Sedgwick. Además de proponer una interpretación a partir de su etimología que, según la autora, remite a las metáforas de movimiento, traslado y desplazamiento, permite entender lo *queer* como aquello que resiste y sortea los procesos de asimilación y clasificación; véase: Kosofsky Sedgwick, Eve, “Forewords. T Times” en *Tendencias*, Durham, Duke University Press, 1993, p. xii.

⁴¹ Véase nota 179 del apartado 1.4.

⁴² Rolnik, Suely, *Op. Cit.*, p. 22. [La traducción es mía.]

⁴³ Meruane también expresa la libertad con la que se encuentran estos viajeros: “Retirados del origen estos hombres cortan simbólicamente los hilos del pasado y pueden reinventarlo.”, véase: Meruane, Lina, *Op. Cit.*, p. 122.

—pues dispensado de cualquier “trabajo físico o burocrático”, gozaba de tiempo para “autoreflexionar⁴⁴”—, sería pertinente verificar de qué maneras le impactaba la paulatina visibilidad de la que disfrutaban —y por la que disputaban— los homosexuales en la sociedad española de inicios de los ochenta.

Si, como se ha visto antes, influenciado por los estímulos de Madrid, Leonilson pudo construirse una vida independiente de las reglas familiares y de los protocolos artísticos de São Paulo, cabría entonces sospechar que, dislocado territorialmente, disfrutó de un espacio idóneo dónde dejarse guiar por sus deseos —profesionales y artísticos, pero también sociales y afectivos—, llevando a cabo un experimento vital muy próximo a lo erótico. Y con “erótico” no se pretende aludir a ninguna de las hipotéticas relaciones —hetero y/o homosexuales—, que pudiera haber tenido durante su estancia en Madrid; si no subrayar la carga de placer y deseo —eso sí, comparables al sexual— que tantos expertos identifican como ingrediente de toda experiencia de viaje, y que de forma irrefutable, desprende esta aventura juvenil⁴⁵.

Por eso este Leonilson, “atravesado” por la participación del colectivo homosexual en la esfera pública madrileña, logra ampliar la perspectiva histórica sobre su producción final, “gay” y “seropositiva”. Porque, en primer lugar, extender este relato desde los noventa hasta “Madrid, 1981” desestabiliza la interpretación canónica, que tiende a concebir dicha producción como una respuesta al arte producido en aquel entonces por sus coetáneos norteamericanos —círculo con el que entraría en contacto a partir de finales de los ochenta—. Además, esta perspectiva ampliada provee de un insospechado punto de vista que, resaltando lo fragmentario y heterogéneo de la formación de esta poética, es capaz de revisar y comprobar la extrema sofisticación, entidad y complejidad de este discurso homoerótico.

Por otro lado, sin la ilusión de buscar en Madrid el germen biográfico de su homosexualidad y de este *corpus* específico, aquí más bien se propone un pequeño atrevimiento historiográfico: trastocar el orden narrativo consolidado y volver a contar el trayecto São Paulo-Madrid, 1981. Y hacerlo desde la recuperación de los innumerables e inacabados pasados que, como sostiene el teórico *queer* Tim Dean, acaban por constituir una posibilidad “diversa” de percepción histórica. Una temporalidad que, al igual que los espacios y afectos gestados desde las disidencias sexuales post-VIH, “se ha vuelto múltiple, heterogénea y sujeta a la intervención⁴⁶.” Temporalidad que nos permite revisar lo “raro” en Leonilson como una categoría procesual, plural

⁴⁴ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 129. [La traducción es mía.]

⁴⁵ Por ejemplo, Dean Maccannel compara el placer de un viaje con el del sexo: “El único impulso que potencialmente lo iguala o lo supera es el sexo. Jacques Lacan insinuó que el deseo humano más fundamental es estar en otro lugar. Esto podría interpretarse como una sugerencia según la cual el turismo es más poderoso que el sexo.”, MacCannell, Dean, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2011, p. 68. [La traducción es mía.] A su vez, Jon Binnie argumenta: “El turismo es un fenómeno sexualizado. Sin embargo, la literatura sobre sexualidad y prácticas turísticas tiende a estar dominada por discusiones sobre el turismo sexual. Esto a veces puede patologizar el turismo de hombres homosexuales occidentales, representándolos como pedófilos depredadores. Enmascarando el hecho de que todo el turismo es turismo sexual en la medida en que las prácticas turísticas son sexualizadas.”, en Binnie, Jon, *Op. Cit.*, p. 100. [La traducción es mía.]

⁴⁶ Dean, Tim, “Bareback Time” en McCallum, E. L. y Tuhkanen, Mikko (eds.), *Queer Times, Queer Becomings*, Albany, State University of New York Press, 2011, p. 79,

e incluso “incorrecta”, según las nociones más hegemónicas de lo “homosexual”. Ya que, al final, se podría suponer que Leonilson haya aprendido, en aquel “Madrid, 1981”, que existían tantas formas de ser “raro” como de ser moderno.

5.1. “El camino Leonilson”



STILL DE INFORME SEMANAL: HOMOSEXUALES: AQUÍ Y AHORA, EMITIDO POR RADIO Y TELEVISIÓN ESPAÑOLA, EL 7 DE ABRIL DE 1981.

Todo parece estar listo para la grabación, aunque el local esté en penumbra. La entrevistadora ocupa el pequeño y único haz de luz, que apenas deja entrever su perfil de espaldas a la cámara. A pesar de la completa oscuridad en la parte derecha del video, se intuye que allí está el entrevistado, pues ella se dirige a este lado mientras se intercambian algunas pocas palabras en *off*. Entra el fotógrafo al set, acercando al rostro de la presentadora un fotómetro manual. Permite el paso a otro joven con la claqueta en las manos. *Zoom-in* a la pizarra. El chico anuncia:

— Reportaje homosexualidad. Plano 1. Toma 1. Informe Semanal. (¡Clac!)

En cuanto vuelve a abrirse el encuadre, comienza la reportera:

—Este es un tema...

Inmediatamente le interrumpe el entrevistado:

—Perdón, espera un momento. ¿Pensáis en sacarme así, en penumbra?

—Sí, en principio, sí.

—Ah, no. Yo no tengo nada que ocultar.

De improviso se levanta en dirección al foco y abre una de las viseras, inundando de luz su rostro. Vuelve a su asiento, mira directamente a la cámara —que ahora le encuadra exclusivamente a él— y se presenta:

—Me llamo Eduardo y soy homosexual.

Emitido por Televisión Española el 7 de abril de 1981, podría decirse que este reportaje resumía en sus cuarenta y dos segundos iniciales las tensiones alrededor del debate público sobre la homosexualidad⁴⁷. Tan solo tres años después de su despenalización en el país⁴⁸, el gesto tan natural como desafiante de Eduardo parecía resumir las principales negociaciones de aquél colectivo —que según estimaciones del propio noticiario, estaría formado por tres millones de españolas y españoles⁴⁹—. En aquella cinta de video, al menos uno de ellos tendría la valentía de colocarse bajo los focos, prestando su imagen para una declaración política de alcance nacional, y en uno de los programas del *prime time* televisivo que mejor representaba la misión de aquella cadena pública durante la Transición. Porque *Informe Semanal*, su más reputado informativo, producido por “una plantilla de jóvenes profesionales que cada sábado trataba temas de actualidad desde una perspectiva diferente⁵⁰”, encarnaba “una cultura audiovisual que trascendió lo simbólico y llegó a definir un sentido específico de libertad⁵¹.” Una libertad que, según Virginia Martín Jiménez, aspiraba al modelo de los estados avanzados de occidente y que se apoyaba en el poder masivo de la televisión⁵². Pues este nuevo momento político “exigía ciudadanos nuevos, que debían aprender a vivir de un modo distinto” y “eso implicaba no solo la participación política, sino también la asunción de los derechos y valores propios de una sociedad democrática⁵³.” Las provocadoras imágenes de aquella transmisión del 7 de abril de 1981 ejemplificaban este espíritu de diálogo y consenso que guiaba la línea editorial del programa —aunque con la constante oposición de los sectores más conservadores de la época—⁵⁴.

⁴⁷ *Informe Semanal: 'Homosexuales: aquí y ahora'* [Programa televisivo], Madrid, Radio y Televisión Española, 7 de abril de 1981, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-homosexuales-aqui-ahora-1981/2787151/>

⁴⁸ La “Ley sobre la peligrosidad y rehabilitación social” fue aprobada por el régimen de Franco en 1970, en sustitución a la “Ley de vagos y maleantes”, y fue utilizada para la reprimir la homosexualidad y la transexualidad, véase: Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social, *Boletín Oficial del Estado*, 6 de agosto de 1970, n.º 187, pp. 12551-12557, <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>. Dicha ley fue derogada en 1979; véase: Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de su Reglamento, *Boletín Oficial del Estado*, 11 de enero de 1979, n.º 10, pp. 658-659, <https://boe.es/boe/dias/1979/01/11/pdfs/A00658-00659.pdf>

⁴⁹ Conviene resaltar que el desdoblamiento del sustantivo en su forma masculina y femenina fue utilizado en la locución de la periodista, cuando ésta presentaba el dato estimado sobre la presencia homosexual en la población nacional. Dicha estimación surgió de la aplicación de los resultados del famoso informe Kinsey centrado en la sexualidad de los estadounidenses, al contexto español.

⁵⁰ Arias, Félix; Hacia Avilés, José A. Y Martín Jiménez, Virginia, “La información en Televisión Española durante la Transición democrática” en Montero Días, Julio (org.), *Una televisión con dos cadenas: La programación en España (1956-1990)*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 346.

⁵¹ Martín Jiménez, Virginia, “Programación y estrategias de promoción en la Transición en Montero Días, Julio, *Op. Cit.*, p. 321.

⁵² “TVE tuvo un gran protagonismo por su fuerza social en la Transición. Su importancia la reflejan, primero, las cifras: en los setenta había en España 8.200.000 televisores (80.000 equipados para el color). En 1977 había un televisor al menos en el 93% de los hogares.”, *Ibid.*, p. 320.

⁵³ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁴ Con cierta frecuencia el informativo tuvo problemas con el sector eclesiástico, como cuando se vio obligado a aplazar por dos años la emisión de un reportaje sobre el adulterio, hasta que se hubo despenalizado en 1978, véase: Arias, Félix; Hacia Avilés, José A. Y Martín Jiménez, Virginia, *Op. Cit.*, pp. 346-348.

En la pequeña pantalla la sociedad española pasaba a verse retratada con sus contradicciones, prejuicios, consignas y aspiraciones. Y a la vez, acababa siendo co-autora de las imágenes que proyectaba de sí misma. Imágenes que, como cabría esperar, también verían los incontables extranjeros que, estando de paso por España o incluso fuera de ella, pudiesen tener la curiosidad de seguir aquel momento de sensibles cambios en el país.

Pues al final, como sostiene Solange Davin, entre un turista y un espectador de televisión existen más similitudes de las que el sentido común puede suponer. Similitudes que, matiza a su vez Rhona Jackson, hacen que este turista-espectador no solo entienda la realidad mostrada por la televisión, sino que interponga una resistencia a cualquier definición fija de la realidad. Pues, ante todo, este sujeto procesa las informaciones visuales que recibe imaginando su identidad incluida en esa realidad⁵⁵.

Entonces, ¿qué imaginaría Leonilson si viese este informe que ubicaba a algunos de los protagonistas de la lucha homosexual en emplazamientos tan turísticos como la Plaza de Colón o tan canallas como las calles del barrio de Chueca⁵⁶? ¿De qué manera vería su identidad reflejada en la secuencia de declaraciones de aquellos hombres⁵⁷ que, incluso entre ellos, manifestaban diferentes maneras de hacer visibles sus sentimientos, consignas y deseos? ¿Quedaría de alguna forma “atravesado” por dichas imágenes?

Hubiera visto o no este programa, no deja de ser sugerente que, exactamente dos días antes de su emisión, el brasileño estuviese confeccionando un retrato de la ciudad muy diferente del que pudiera haber recibido como telespectador. Como se ha comentado en el anterior capítulo, desde la ventana de su habitación dibujó la vista trasera de la Casa do Brasil, resaltando la vegetación típica de las zonas ajardinadas de la Ciudad Universitaria. Y por más opuestos que puedan parecer estos dos “Madriles” coetáneos —el de la televisión y el confeccionado por la mirada de aquél turista—, entre ambos se podría establecer una lectura por aproximación; una interpretación que termina corroborando las ideas de Davin y Jackson. Porque entre la mediática imagen del centro de la capital, habitado por aquellos sujetos tan “raros”, y el dibujo de la apartada zona verde, Leonilson parecía detectar más similitudes de las que, en principio, el sentido común podría suponer.

Algo que se insinúa con más fuerza en otro dibujo realizado durante su estancia en Madrid. En concreto el que produjo el 11 de abril de 1981 —tal y como revela la inscripción a

⁵⁵ “Los espectadores y los turistas posmodernos son lectores capacitados para el lenguaje turístico y mediático, criaturas sofisticadas, lúdicas, irónicas, astutas: tan distantes como implicados, relajados y exigentes, alejados y cercanos, distraídos y centrados, confiados y escépticos, aburridos y emocionados. (...) Al paso que el mundo se convierte en una compleja red de intertextos y hipertextos; realidad, medios y turismo están cada vez más entrelazados. Turistas son espectadores, espectadores son turistas.” Davin, Solange, “Tourists and television viewers. Some similarities” en Crouch, David; Jackson, Rhona y Thompson, Felix (ed.). *The Media and Tourist Imagination: Converging cultures*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 177-178. [La traducción es mía.] También apostando por esta correlación entre ambas figuras, Rhona Jackson sostiene la importancia de considerar que la imaginación y la expectativa determinan “cómo entendemos la realidad, y nuestras identidades en esa realidad. Esto permite que la realidad se resista a una definición concreta, y que nuestra comprensión de la misma se entienda como un deslizamiento de la experiencia vivida a la imagen mediada, y posteriormente a las comparaciones imaginarias de ambas.”, Jackson, Rhona, “Converging cultures. Converging gazes: contextualizing perspectives” en *Ibid*, p. 194. [La traducción es mía.]

⁵⁶ Chueca era el epicentro de la contracultura joven de la época, en especial de diferentes colectivos de la disidencia sexual. Para un análisis del barrio desde la perspectiva de la geografía *queer*, véase: García Escalona, Emilia, “‘Del armario al barrio’: aproximación a un nuevo espacio urbano” en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, v. 20, 2000, pp. 445-449.

⁵⁷ La relevancia de la presencia femenina en el reportaje se restringe a la figura de propia periodista y a una psiquiatra no identificada que declara su oposición a la patologización de la homosexualidad. Algunas otras mujeres aparecen pero de manera circunstancial, ya sea al principio del video concediendo breves entrevistas de tono más general sobre el tema tratado, o acompañando a uno de los entrevistados y dando a entender que son sus amigas. Pero sobre todo, es importante recalcar que no se incluye en la edición final del reportaje ninguna entrevista con una mujer lesbiana.

lápiz en su margen inferior izquierdo—; es decir, no solo pocos días después del dócil paisaje pintado desde su dormitorio, sino también del mencionado programa de Televisión Española. Un trabajo que, entre sus innumerables dibujos sin nombre o referencia directa a su experiencia en la ciudad, termina destacando precisamente debido a su título: *Parque del Oeste*. Sin embargo, y a diferencia del dibujo anterior, aquí el artista prescindía de un lenguaje fundamentalmente figurativo. Partiendo de la yuxtaposición de lo que se podría identificar como restos vegetales, cantos, pequeñas piedras y fragmentos de azulejos, además de reducidas abstracciones geométricas y intervenciones gráficas, esta composición desafía cualquier mirada que intente reconocer aquí un lenguaje paisajístico al uso.



PARQUE DEL OESTE, 1981
LEONILSON
GOUACHE, ACUARELA Y TINTA DE BOLÍGRAFO SOBRE PAPEL
70X 50 CM
FOTOGRAFÍA: AMILCAR PACKER / © PROJETO LEONILSON

Porque en esta obra muy poco se puede reconocer de aquel parque urbano —ubicado también a escasos pasos de la Casa do Brasil—. Empleando otra táctica de composición, aquí Leonilson volvía a rechazar cualquier imaginario clásico, negando las representaciones más acostumbradas de un entorno que, “junto al Retiro, es el parque público más importante y cercano al centro de Madrid⁵⁸.” Porque en su dibujo el artista elegía disponer una “colección” de residuos —que muy bien podrían haber sido encontrados en sus probables paseos por aquel enclave— sobre un fondo creado a partir de dos manchas rectangulares: la más pequeña, de un negro intenso, en oposición a la claridad de la más grande, lograda a partir de suaves tonos grises, morados y anaranjados. Mediante este fondo abstracto, Leonilson lograba multiplicar los

⁵⁸ Menéndez, Juan Ramón, *Parque del Oeste*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1994, p. 8.

sentidos de lo que el título de la pieza sugiere representar, anticipando una de sus estrategias poéticas que, bajo diferentes resoluciones formales, emplearía en su producción posterior. Dicho de otro modo, introduciría ya en los trabajos tempranos su gusto por contaminar el lenguaje abstracto-conceptual con sus narrativas subjetivas.

Lo cierto es que no solo en la abstracción de las formas, sino también en lo que parece ser la elección de una perspectiva cenital —“como un pájaro que vuela y mira hacia abajo”, tal y como evocaba uno de sus poemas⁵⁹—, se intuye un desinterés de Leonilson por el género del paisaje. Porque el resultado visual obtenido es más propio de la práctica cartográfica —de modo general una constante observada por diferentes autores a propósito de la obra del brasileño—⁶⁰. Pero como no podía ser de otro modo, la cartografía de Leonilson es una muy *sui generis*. En un accidental diálogo con lo que proponía el geógrafo J. B. Harley, el brasileño terminaba aproximándose al proyecto teórico de este académico sobre la deconstrucción del mapa. Aunque Leonilson se mostraba reacio a cualquier fetichismo conceptual, está claro que buscaba en los mapas una vocación artística que, como apuntaba Harley, había sido silenciada por la objetividad científica del afán ilustrado. De cierta manera, el proceso creativo de Leonilson y las premisas de Harley terminaban fundiéndose en el deseo de poner en evidencia la discutible correlación entre “realidad” y “representación”⁶¹. Siendo así, si el mapa no es necesariamente el territorio —como señala la máxima de Alfred Korzybski recordada por Harley—⁶², ¿Qué “Parque del Oeste” representaba entonces aquél dibujo de Leonilson?

“Hay personas que van al campo, se inspiran y pintan un *landscape*. A mí lo que me inspira son los mapas. Miro un atlas y aquello para mí es increíble. Me quedo mirando un atlas como si mirase el mar. Para mí son iguales, me despiertan varias cosas. Me pongo a caminar por las minúsculas carreteras del atlas, de las guías, es como estar mirando el mar o el cielo, las nubes, yendo y viniendo, o a una multitud de personas. (...) Pero no voy a dibujar personas. Entonces, dibujo símbolos que son como personas⁶³.”

⁵⁹ “Qué cosa será ese extraño coraje - miedo/coraje - miedo/ganas/dejar todo para atrás/feliz utopía de futuro/ y como un pájaro que vuela y mira hacia abajo”. Traducción libre a partir de las anotaciones extraídas del cuaderno de viajes de Leonilson, conservado por el Projeto Leonilson. Cabría la posibilidad de que esta perspectiva cenital hubiese sido escogida a raíz de una hipotética experiencia de Leonilson en el popular teleférico del Parque del Oeste, construido en 1973. Sobre esta atracción turística, véase: “De la misma época que estos jardines, fue la construcción del teleférico, que sigue funcionando entre Rosales, a la altura de Marqués de Urquijo, y la Casa de Campo. Su recorrido de 2,6 km ofrece la oportunidad de contemplar una vista aérea del Parque del Oeste y la Rosaleda, y también de una de las más bellas vistas de Madrid, su fachada Oeste.”, Menéndez, Juan Ramón, *Op. Cit.*, p. 75.

⁶⁰ Sobre las comprobadas relaciones entre el lenguaje cartográfico y la poética del artista, véase: Kawasima, Yuji, “Frequent Traveler Program: José Leonilson, the Professional Tourist” en Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America’s Society y Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018, pp. 159-161 y Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, pp. 22-26.

⁶¹ Cf. Harley, J. B., “Deconstructing the map” en *Cartographica*, Toronto, University of Toronto Press, v. 6 n° 2, verano 1989, pp. 1-20.

⁶² *Ibid.*, p. 3.

⁶³ Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 262. [La traducción es mía.]

Esta declaración de Leonilson a Pedrosa en 1991, dejaba claro que entendía el mapa como una especie de escenario, sobre el que se sentía invitado a incorporar sus narrativas personales. En este acto tan lúdico como subversivo, corrumpía la supuesta universalidad del lenguaje cartográfico; y además, lo hacía desde una mirada “corporificada”. Una con la que “caminaba” tanto por los senderos de su colección de mapamundis, como por los que él mismo inventaría en sus obras. A su manera el artista introducía el cuerpo en las superficies deshabitadas de las cartografías, invadiendo el “vacío” de neutralidad y objetividad que la epistemología científica universal supone en los mapas. Universalidad que, en realidad, es una especificidad en sí misma, pues como explicita Caren Kaplan, tiene cuño occidental, colonial, modernista y masculino⁶⁴.

Y, como sabemos, esta mirada “corporificada” que paseaba por el *Parque del Oeste* era también una muy específica. No solo porque partía de un sujeto como Leonilson, cuyo cuerpo y cuya mirada poco tenían de normativos. Sino porque, excluida la posibilidad de que el dibujo fuese el territorio *per se*, *Parque del Oeste* acababa acercándose a la definición de lo cartográfico propuesta por Rolnik: a diferencia del mapa —que sería una representación de un todo fijo e inmutable—, la cartografía consiste ante todo de “un dibujo que acompaña y se hace al mismo tiempo que los movimientos de transformación del paisaje⁶⁵.” Como si mientras “caminase”, Leonilson estuviese generando el espacio que luego él mismo plasmaría sobre el papel⁶⁶. O, como diría la psicoanalista, fuese deshaciendo ciertos mundos y formulando otros:

“mundos que se crean para expresar afectos contemporáneos, en relación a los cuales los universos vigentes se han vuelto obsoletos⁶⁷.”

Concebir espacios: una aptitud que, sin estar restringida a su producción artística, Leonilson desplegaría en sus gestos más cotidianos. Aunque no es posible asegurar que fuese del todo consciente de dicha capacidad, sus amigos más cercanos no solo la detectaban sino que bromeaban sobre los criterios poco cartesianos con los que se movía el artista y con los que, en consecuencia, fabricaba su propio universo. Recuerda Jan Fjeld que

“Leo adoraba pasear por la ciudad en nuestras Vespas. Edu tenía una blanca y yo, una roja. Aprendí a explorar la ciudad con él, en su Fiat 147 de “milnovecientosy algo”, que no debería circular debido a sus deplorables condiciones mecánicas, pero que Leo adoraba. Cuando salíamos a algún sitio, la perplejidad era siempre la misma: ‘Pero, ¿por qué giraste aquí si siguiendo recto sería más rápido?’ Y Leo contestaba:

⁶⁴ Cf. Kaplan, Caren, *Op. Cit.*, pp. 65-142.

⁶⁵ Rolnik, Suely, *Op. Cit.*, p. 23. [La traducción es mía.]

⁶⁶ Tomo aquí prestada la noción trabajada por Kaplan que concede al sujeto del feminismo la capacidad de influir no solo en los regímenes de movilidad sino de producir espacialidad: *Ibid.*, p. 155.

⁶⁷ Rolnik, Suely, *Op. Cit.*

‘Porque por aquí es más bonito.’ Y así se instituyó esta expresión:
‘¿Cogemos la avenida Rebouças o hacemos el “camino Leonilson”?’⁶⁸”

Antes de continuar el análisis del dibujo, no estaría demás recordar que para un esteta como Leonilson, “bonito” no era una categoría trivial. Podemos entender que cuando se refería a la “belleza” como un criterio de elección, situándola por encima de cualquier lógica de practicabilidad o economía, el artista hacía una demostración de su raciocinio en términos sexualizados. Algo que queda patente en una de sus grabaciones sonoras registrada el 29 de julio de 1990, en la que revelaba que su desplazarse por el mundo respondía a un apetito por dejarse seducir por todo aquello que veía, y por aquellos que eran objeto de su mirada dispuesta siempre a enamorarse:

"A veces me encuentro unos chicos
Yo creo que ellos son el lugar que estoy buscando
Pues ellos son un paisaje lindo en mi camino
Los chicos son como paisajes bonitos que yo miro⁶⁹"

Al igual que su relación con los mapas, Leonilson no concebía que una apreciación —por racional que fuera— pudiese estar exenta de sentido, interés y principalmente de deseo. Como se ha mostrado en el primer capítulo y refrenda esta cita, Leonilson tenía muy claro que su capacidad de entendimiento —y en consecuencia, de creación— no era para nada “heterosexual”. Porque, según sus propias palabras, su lógica reflejaba su manera tan peculiar de conducir por la ciudad: “a veces va para allá, a veces viene para acá⁷⁰”.

También son muchos los caminos que llevan a una interpretación “no heterosexual” de su dibujo madrileño. Así, cuando desobedece “‘las reglas del orden geométrico y de la razón’ y las ‘normas y valores del orden social tradicional’⁷¹” de los mapas, o cuando afirma su falta de interés en producir *landscapes*, no solo trastoca ambas tradiciones de representación, sino que permite que su *Parque del Oeste* despierte ciertas sospechas. Pues si no es mapa y tampoco paisaje, ¿qué puede ser al final? Un término como *queerscape* rompe la lógica binaria de la duda. Traducido libremente como “paisaje *queer*”, explica Gordon Bert Ingram que

“[u]n *queerscape* es un aspecto del paisaje, una superposición social, donde las interacciones entre afirmación y marginación de las

⁶⁸ Fjeld, Jan, “O Leo possível” en *Leonilson: catálogo raisonné/ 1990-1993*, v. 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 308. [La traducción es mía.] En esta declaración Fjeld nombra a Leonilson por su apodo “Leo”, y a Eduardo Brandão por “Edu”. Además, cita la Avenida Rebouças de la ciudad de Sao Paulo, que es una concurrida vía pública que conecta la emblemática Avenida Paulista con la Marginal Pinheiros, y ésta con la zona central de la ciudad, a través de la Calle de la Consolação. Dicha avenida es uno de los principales ejes viales y de transporte público del municipio, además de un importante núcleo financiero y comercial.

⁶⁹ Extraído del manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 32. [La traducción es mía.]

⁷⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁷¹ Harley, J. B., *Op. Cit.*, p. 2. [La traducción es mía.]

sexualidades están en constante flujo y el espacio para las minorías sexuales está "descentrado", en el sentido de apoyar cada vez más actividades e identidades estigmatizadas⁷²."

Dicho de otro modo, más que una experiencia espacial aislada, Ingram aclara que un *queerscape* —así como el *landscape*— es una construcción cultural. Pero que, pese a solaparse con círculos donde la heterosexualidad es la "norma", se constituye como una base territorial dónde se vislumbran posibilidades de expresión personal y colectiva disidentes⁷³. En esta descripción, parecen coincidir el Madrid de *Informe Semanal* y aquél dibujado por el brasileño. Pero si, en el primero, Eduardo se levantaba en dirección al foco y reclamaba ser visto, ¿qué régimen de visibilidad negociaba Leonilson en su obra? Considerando la perspectiva sexualizada del artista, ¿qué clase de experiencias sintetizaba en su dibujo del parque? ¿Mientras caminaba por su superficie —la del papel, pero también la del espacio ajardinado—, qué "mundos" acababa recreando? ¿Tal vez cabría preguntarse cual es ese "camino Leonilson" que existe en su *Parque del Oeste*?

Para contestar de modo satisfactorio, es imprescindible acercarnos al saber peculiar del cuerpo y la mirada del "entendido". Porque, para identificar el "raro" deseo latente en esta pieza, es preciso interpretar sus códigos propios, su lenguaje cifrado, acceder a aquello que es más asertivo cuanto más huye de lo explícito. Y para eso es preciso estar alerta a toda una clase de evidencias que son "menos fáciles de encontrar y ciertamente menos 'robustas' de lo que la historiografía tradicional puede suponer⁷⁴", como advierten los historiadores de lo *queer* Richard Cleminson, Rosa María M. Domenech y Isabel Vélez. La lectura "a contrapelo" requerida por este "entender" se asemejaría a lo que Harley, en su desconfianza ante la supuesta neutralidad de los mapas, también ponía de manifiesto: hay que leer entre líneas, como quien busca sentido en los márgenes del texto, para localizar entonces los silencios y las contradicciones que desestabilizan la aparente honestidad de la imagen⁷⁵.

Para ello, la noción de "homotextualidad" puede acercarnos a esta capacidad tácita de deducción propia de los que "entienden". Empleada en el campo de las artes visuales por Rudi Bleys en su publicación *Images of Ambient*, este concepto funciona como un término heurístico que facilita la identificación de manifestaciones de homoerotismo, así como el estudio de su recepción⁷⁶. Pero lo que aquí resulta útil de esta noción es que permite hallar una semántica homosexual en condiciones "adversas". Máxime cuando, como en nuestro caso, no está asegurado "científicamente" que *Parque del Oeste* se haya originado a partir de una experiencia

⁷² Ingram, Gordon Bert, "Marginality and the Landscapes of Erotic Alien(n)ations" en Brent Ingram, Gordon; Bouthilliet, Anne-Marie y Retter, Yolanda, *Queers in space: Communities, Public Spaces, Sites of Resistance*, Seattle, Bay Press, 1997, p. 40. [La traducción es mía.]

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁴ Cleminson, Richard, Medina Doménech, Rosa María y Vélez, Isabel, "The queer margins of Spanish cities, 1939 - 2010" en Cook, Matt y V. Evans, Jennifer, *Queer Cities, Queer Cultures: Europe Since 1945*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014, p. 17.

⁷⁵ Cf. Harley, J. B., *Op. Cit.*, p. 3.

⁷⁶ Cf. Bleys, Rudi, *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art, 1810-today*, Londres y Nueva York, Continuum, 2000.

homoerótica del artista durante su estancia en Madrid. Pese a ello, la homotextualidad puede localizar evidencias en piezas en las que, en principio, el autor o autora no realiza una mención explícita a una realidad o un imaginario homosexual, incluso cuando éstos o éstas ni siquiera se identifican como tales. De este modo, dicho concepto activa una mirada oblicua, pero no engañosa, un punto de vista subjetivo, pero no inverosímil. Un modo de ver el arte que detecta estas insospechadas visiones del *ambiente* que, aunque ocultas —ya sea por su propia destreza a la hora de camuflarse entre una “normalidad” o porque ésta acaba relegándolas— no resisten al escrutinio de un “ojo informado”⁷⁷.

De ahí que en *Parque del Oeste* lo que se ve no necesariamente coincide con lo que hay. Más aún si nos atenemos a los sentidos que parte de la cultura homosexual concede a los parques públicos. Porque como sucede en el caso del ya mencionado, estos enclaves verdes en medio de los espacios urbanos, nacieron del interés burgués por las zonas de esparcimiento, el contacto con el mundo natural y para “ver y ser vistos” —experiencia fundamental para la sensibilidad moderna según Richard Sennet—⁷⁸. Sin embargo, en una narrativa histórica paralela y subversiva, a lo largo del siglo XX estos espacios se han convertido en populares “oasis eróticos”, como los define Richard Tewksbury⁷⁹. Habitándolos de forma distinta según los modos esperados por la sociedad heterosexista, hombres en busca de otros hombres, abiertos a experiencias sexuales anónimas, no-monogámicas, gratuitas, instantáneas y transitorias, trastocan las nociones establecidas de “parque” y también de “público”⁸⁰. En una práctica que a partir de los años ochenta en España se empezaría a llamar *cruising*⁸¹, se podría considerar que estos cuerpos masculinos, metidos en un juego con reglas y “pedagogías” propias, acaban construyendo “contra-espacios” en el seno de espacios legitimados. Y que al igual que las heterotopías foucaultianas, funcionan como especies de utopías que ocurren en los emplazamientos reales⁸².

⁷⁷ Ibid., p. 11

⁷⁸ Cf. Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, Madrid, Anagrama, 2011.

⁷⁹ Es cierto que su investigación presenta resultados centrados específicamente en el caso estadounidense. Sin embargo, al trabajo de Tewksbury se podría añadir, entre otras, la producción del español José Antonio Langarita Adiego, que ha tratado la manifestación de esta problemática en España, véase: Tewksbury, Richard “Finding Erotic Oases: Locating the Sites of Men’s Same-Sex Anonymous Sexual Encounters” en *Journal of Homosexuality*, v. 55, nº1, pp. 1-19, DOI: 10.1080/00918360802129253; Langarita Adiego, Jose Antonio, “Cruising” en Platero, R. Lucas Rosón, María y Ortega, Esther (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Bellaterra, 2017, pp. 125- 131 y Langarita Adiego, Jose Antonio, *Intercambio sexual anónimo en espacios públicos. La práctica del cruising en el parque de Montjuïc, Gavà y Sitges*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014. Resulta esencial tener en cuenta la extrema dificultad de elaborar una historia de la práctica del sexo anónimo; pues, como argumenta Langarita Adiego, es la historia de una práctica secreta, subalterna, no generadora de identidad, sin referentes ni portavoces, una práctica que los sujetos borran de su historia social y solo se reserva para el recuerdo individual, a veces entrañable, pero nada más que recuerdo”, véase: Langarita Adiego, Jose Antonio, *Intercambio sexual anónimo en espacios públicos. La práctica del cruising en el parque de Montjuïc, Gavà y Sitges*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014, pp. 92-101.

⁸⁰ Aquí nos centramos en el *cruising* como esencialmente homosexual pues, como apunta Langarita Adiego, aunque existan prácticas de sexo anónimo heterosexual, como el cancaneo o *doging*, “las lesbianas aseguran que no existen lugares con estas características para encuentros sexuales anónimos entre mujeres.”, véase: Langarita Adiego, Jose Antonio, “Rituales de interacción sexual entre hombres. Una propuesta de análisis del discurso y de la práctica del sexo anónimo” en *Gazeta de Antropología*, v. 30, nº 3, artículo 02, 2014, <http://hdl.handle.net/10481/33809>

⁸¹ Las razones para el término en inglés, según Langarita Adiego, todavía no han sido suficientemente estudiadas. Sin embargo apunta para la conveniente especificidad del nombre que, a diferencia de *hacer la carrera*, expresa una práctica esencialmente masculina y homosexual. Además señala otros motivos como la influencia de la cultura gay norteamericana en los círculos homosexuales españoles, la controversia generada por la película *Cruising* de Al Pacino (1980) y el papel de la consolidación del turismo homosexual que introdujo prácticas y lenguajes en las comunidades locales, véase: Langarita Adiego, Jose Antonio, “Cruising”, ..., pp. 126-127.

⁸² Cf. Foucault, Michael, *Op. Cit.*, p. 19.

Resulta aquí muy sugerente pensar en términos de utopía. Porque el propio proyecto del parque madrileño se concebía como una ciudad *per se* o, como lo describe Juan Ramón Menéndez, “la ciudad liberal nunca construida propuesta por el Ensanche⁸³.” Y no deja de ser evocador que en esta “ciudad que surgía ante el fracaso de la ciudad del siglo XIX” y que, al no estar propiamente habitada se convertía en un “paraíso perdido⁸⁴” para la sociedad madrileña, estos hombres “desterrados” edificasen ahí sus propias utopías⁸⁵.

Incluso la rotunda división geométrica y cromática del fondo acuarelado en la obra de Leonilson parece comentar esta dialéctica entre el paraíso de unos solapado con el paraíso de los otros. Y como en la abertura del reportaje de Televisión Española, en la que el entrevistado negociaba con un régimen de luces y sombras —visibilidad vs. clandestinidad, normalidad vs. patología, asimilación vs. exclusión— el fondo concebido por el brasileño parecía enmarcar esta experiencia ambivalente.

“Iluminada” por el orden diurno, la parte superior de la obra se organiza en una trama próxima a una disposición ortogonal; trama que, de cierto modo, parece reflejar la lógica arquitectónica del parque madrileño. Pues, pensada como una continuación de la geometría en cuadrícula del Ensanche, “se deformaba según criterios naturalistas⁸⁶.” Y es la intromisión de lo que parece ser la representación de la rama de un árbol lo que de pronto “desordena”, a la derecha de la imagen, la disposición de los fragmentos de cerámicas y de las pequeñas rocas —elementos que a su vez resaltan una mirada turística atenta, respectivamente, al aspecto decorativo de las construcciones del parque⁸⁷ y a los más mínimos atractivos ofrecidos por su entorno natural—. Desde una perspectiva macroscópica, esta forma alargada e irregular podría incluso confundirse con el trayecto del arroyo de San Bernardino, que cruza el parque de norte a sur, en sentido paralelo al paseo de Ruperto Chapí.

Lo cierto es que, atravesando además la frontera entre la zona clara y oscura del dibujo, esta forma remite a una semántica visual con la que tanto jugaría Leonilson en su obra tardía. Y con la que se puede emplear una lectura “entendida” de este dibujo “inmaduro”. En la cadena

⁸³ “Desde esta perspectiva, descubriremos su significado más revelador, es decir, que el Parque del Oeste mismo era una ciudad, con sus paseos y monumentos, pero con árboles en lugar de edificios. En particular, fue la ciudad liberal nunca construida propuesta por el Ensanche. Este es el verdadero sentido de las enigmáticas palabras que podíamos leer en 1914 en *Blanco y Negro* y *ABC*, que respectivamente sostenían que ‘la imaginación puede adivinar el Madrid del mañana’ en el *Parque del Oeste*, y que éste ‘inspira lo que pudiera llegar a ser Madrid’.” Estas palabras planteaban una pregunta que sirvió de acicate a nuestra investigación: ‘¿Era el Parque del Oeste una parte más de Madrid o era el mismo Madrid supuestamente del mañana?’” (...) “El Ensanche no sólo revelaba el programa liberal en su gestión, sino también en su estilo historicismo y en su preocupación fallida por la higiene.”; véase: Menéndez, Juan Ramón, *Parque del Oeste*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1994, p. 7 y 13.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁵ Aunque no haya sido posible encontrar documentación específica sobre el pasado del Parque del Oeste como zona de *cruising*, muchas son las referencias en la prensa contemporánea sobre la gran afluencia y popularidad de este enclave para los practicantes del sexo anónimo al aire libre; véase: Villamor, Néstor, “Sexo furtivo junto al Templo de Debod” en *The Objective*, 9 de junio de 2017, <http://theobjective.com/investigations/cruising-madrid-sexo-furtivo-junto-al-templo-de-debod/>; Téren, Javier, “‘Cruising’ y ‘dogging’ los códigos secretos del sexo callejero con desconocidos que triunfa en España”, *El Mundo*, 23 de julio de 2017, <http://www.elmundo.es/15/descubre/2017/07/23/596dc93822601d401c8b461b.html>; Rivas, Tatiana G., “Un amplio mapa para el sexo con desconocidos”, *ABC*, 25 de abril de 2012, <https://www.abc.es/20120425/local-madrid/abci-sexo-cruising-mapa-201204242034.html> y Fraile, Octavio, “Aumentan las zonas en Madrid en las que se practica ‘cruising’”, *20 minutos*, 26 de octubre de 2011, <https://www.20minutos.es/noticia/1199957/0/cruising/madrid/sexo/#xtor=AD-15&xts=467263> Actualmente, las nuevas tecnologías cobran protagonismo en la práctica del *cruising*, principalmente los mapas colectivos con la geolocalización de las zonas de sexo en diferentes ciudades y los foros en el que los practicantes se intercambian informaciones específicas. En muchos de ellos, diferentes puntos del Parque del Oeste aparecen señalados, véase: “Cruising en Madrid, España” en *Gays Cruising*, <https://www.gays-cruising.com/es/madrid/espana>

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Resulta sugerente que Leonilson haya incluido lo que parecen ser fragmentos de cerámicas y azulejos en *Parque del Oeste*, puesto que dicho parque alberga desde 1912 la Escuela de Cerámica de la Moncloa.

personal de analogías del artista—que originaría a su vez su peculiar léxico iconográfico—, tanto las ramificaciones vegetales como los ríos comparten el mismo significado por ejemplo con las vías de un plan urbanístico o el sistema circulatorio del cuerpo humano. Además, en sentido inverso, estos dos últimos ejemplos contaminan de sentido erótico a los dos primeros, aportando un contenido sexual a las metáforas de los flujos y de la fluidez que todos estos elementos comparten⁸⁸. Por ello, no resulta baladí que sea este elemento gráfico polisémico —¿una rama, un arroyo, una calle o una arteria?— el que nos permite, como prevé la homotextualidad propuesta por Bleys, superar el primer nivel de lectura —supuestamente neutral y, en todo caso, heterosexual—, para alcanzar entonces la parte inferior del dibujo.

Dominada por la “penumbra”, esta parte no puede si no dejar de sugerir un paseo nocturno. Invitando a la mirada del espectador al *wild side* del parque, por el que el artista parece haber caminado. Un “lado salvaje” que, contra todo pronóstico, no refuta al propio parque. Ante todo, radicaliza las dinámicas de movilidad preestablecidas por sus caminos “civilizados”. Porque, según Menéndez, una característica principal del proyecto es precisamente su trazado paisajístico que, antes de facilitar el descanso, promueve el deambular de los visitantes. Visitantes que, por eso mismo, a menudo experimentan aquel jardín más “como paseo que como parque⁸⁹.” En este espacio abierto que, como sugería el escritor Manuel Pombo Angulo, “se despeña por su horizonte⁹⁰”, cobran protagonismo una “trama de caminos sin principio ni fin propios⁹¹.” O como señalaba la revista *Blanco y Negro*: el Parque del Oeste es un espacio “abierto a la circulación y a la vida, en tránsito ininterrumpido, merced a los caminos que lo atraviesan y bordean⁹².”

Desbordando la contingencia de estos caminos, el andar interesado, discreto, errático e imprevisible del practicante de *cruising* parece infiltrarse en el dibujo de Leonilson. Un caminar que, en una adaptación del habitual juego de “ver y ser visto”⁹³, deambula por el espacio en busca de una mirada que refleje su mismo deseo de vuelta. Un fluir difícil de leer y que, entre otros aspectos, el artista parece haber reflejado en la inclusión de cuatro flechas en cada uno de

⁸⁸ Leonilson afirmaría que las “raíces de árboles se parecen a los caminos de los mapas o un dibujo de anatomía. Yo relaciono las tres cosas.” Además, comenta el uso analógico que hace de los ríos a partir de la explicación de una de sus obras: “En *Todos os rios levam a sua boca*, de una boca roja en mitad del lienzo salen varios ríos de la región oeste de São Paulo, mezclados con frases mías (...); véase: en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 108. [La traducción es mía.] Esta cadena semántica la observa también por Maria Esther Maciel, que resalta “el gusto del artista por estos diagramas abiertos, reversibles, llenos de caminos que se bifurcan y se ramifican multiplicándose. No sin razón, los asoció con ramificaciones de árboles y los empleó también para cartografiar el cuerpo humano, como si se tratara de una ciudad o de un mundo, hecho de relieves, abismos, venas y arterias entrecruzadas.”, Maciel, Maria Esther, “O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson” en Cassundé, Carlos Eduardo Bitu, Resende, Ricardo y Maciel, Maria Esther, *Leonilson sob o peso dos meus amores*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 34. [La traducción es mía.] En este sentido, no deja de ser sugerente que Manuel Pombo Angulo, en un texto sobre el Parque del Retiro, compare el trazado paisajístico de los árboles con el curso de un río: “Más lejos, los álamos —los finos álamos plateados que Machado miró, como lanzas, contra el cielo de Soria— hacen pensar en un gran río. Un río quieto, ancho y cansino, que apenas si llega a iniciar el Manzanares.”, en Pombo Angulo, Manuel, “Parque del Oeste” en Villa de Madrid, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, año II-1958, nº 5, p. 10.

⁸⁹ Menéndez, Juan Ramón, *Op. Cit.*, p. 49.

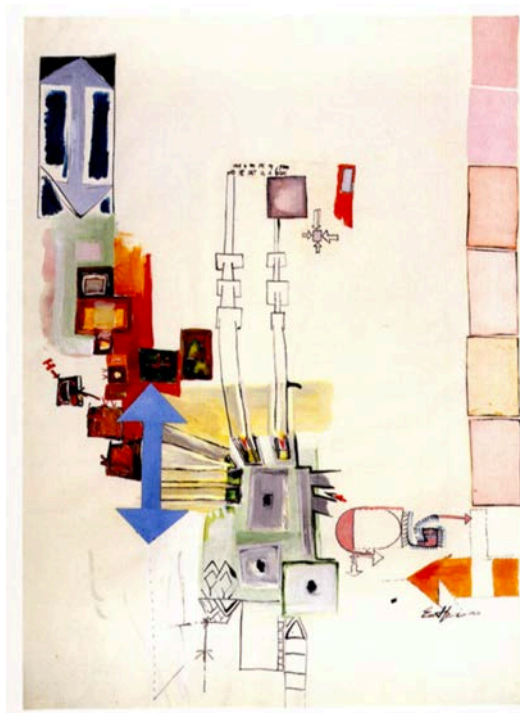
⁹⁰ “El Parque del Oeste es un parque abierto. Así como en Madrid —desde el Retiro a Liria, desde esos jardines que asoman entre viejos tejados y a los que anima el nombre y el recuerdo de don Cecilio Rodríguez, hasta los pinos y los cipreses de Puerta de Hierro— las zonas verdes son íntimas, como dispuestas a los juegos familiares, el Parque del Oeste se despeña por su horizonte. El horizonte lo vale.”, Pombo Angulo, Manuel, *Op. Cit.*, p. 9.

⁹¹ Menéndez, Juan Ramón, *Op. Cit.*, p. 37.

⁹² Ramírez Tomé, A., “Primavera madrileña. El mes de las aguas mil” en *Blanco y Negro*, 2 de abril de 1933, citado por *Ibid*, p. 49.

⁹³ Gavin Brown discute la hegemonía de la visión en la práctica del *cruising* en Brown, Gavin, “Ceramics, clothing and other bodies: affective geographies of homoerotic cruising encounters” en *Social & Cultural Geography*, v. 9, nº 8, diciembre de 2008, pp. 915-932.

los márgenes del papel, apuntando hacia un “afuera pictórico”. Si por un lado podrían ser interpretadas como la representación de la notoria cualidad expansiva del parque —porque como dijo Menéndez, éste “tenía la capacidad de crecer indefinidamente⁹⁴”—, por otro no dejan de sugerir su condición de “sistema de apertura y de cierre” que aísla y a la vez lo vuelve penetrable, como define Foucault los emplazamientos heterotópicos⁹⁵. Y además no es posible ignorar tampoco que, el carácter erótico de esta señalética propuesta por Leonilson, parece compartir una semejanza con aspectos de la obra inicial de su admirada Eva Hesse. Según el análisis de Elisabeth Sussman, en un conjunto de dibujos de inicios de los años sesenta, la artista concibió elementos híbridos conformados por partes del cuerpo humano y máquinas que, al convivir con el libidinoso vaivén visual sugerido por la intervención gráfica de flechas, daban lugar a chistosas interpretaciones de cuño sexual⁹⁶.



AND HE SAT IN A BOX, 1964
EVA HESSE
COLLAGE CON TINTA CHINA, GOUACHE Y
ACUARELA SOBRE PAPEL
76.2 X 55.9 CM

Frente a la organización de la parte superior del dibujo, que parece aspirar a un orden rectilíneo, sobre el fondo negro la diversidad de elementos creados por Leonilson se disponen de manera aleatoria, orgánica y caótica. En esta construcción que, como se ha señalado antes,

⁹⁴ Menéndez, Juan Ramón, *Op. Cit.*, p. 31.

⁹⁵ Foucault, Michael, *Op. Cit.*, p. 24.

⁹⁶ Sussman, Elisabeth “Let It Go as It Will: The Art of Eva Hesse” en Sussman, Elisabeth (ed.), *Eva Hesse*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p. 21. El aspecto sexual de estos diagramas fue analizado también en Buchloh, Benjamin H. D., “Hesse’s Endgame: Facing the Diagram” en Zegher, M. Catherine de; Buchloh, B. H. D., y Hesse, Eva, *Eva Hesse drawing*, London, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 125-128. A modo de breve comentario, también se podría citar el parecido de las flechas de Leonilson y de Hesse con las que se encuentran presentes en innumerables acuarelas de Paul Klee. Aquí, una vez más, el trayecto Klee-Hesse-Leonilson parece completarse, como se ha visto en los apartados 4.1.3.1. y 4.1.4.2.. Para verificar los significados de las flechas en Klee, véase: Eggelhöfer, Fabienne, “Movimiento” en *Paul Klee: maestro de la Bauhaus* (cat.), Madrid, Fundación Juan March, 2013, pp. 205-228.

remite a un “sospechoso” paseo nocturno por el Parque del Oeste, la comentada cadena de significantes mantiene una continuidad con la presencia de formas ramificadas —una más grande a la izquierda, ocupando toda la extensión vertical del rectángulo negro, y otra más reducida, próxima a la zona central inferior del cuadro—.

Si por un lado, estas formaciones nos hacen imaginar las ramas de arbustos y árboles teñidas por la luz fría de la luna, por otro, permiten relacionar su aspecto y forma con la viscosidad de fluidos corporales. También, la formación próxima a la esquina derecha, al ser concebida tan solo a partir del trazo errático en lápiz de color azul, parece representar una mancha producida por estos mismos flujos. Tal vez no habría que explicar el obvio origen sexual de estos líquidos, pero sí justificar esta interpretación a partir de su asociación con los restantes elementos visuales. Pues no es menos elocuente la presencia de dos formas —una de aspecto circular y otra más amorfa— que logran intensificar la presencia de la corporalidad homoerótica en dicha pieza. Formas que al concentrar en su interior la repetición de minúsculos trazos en bolígrafo negro, podrían muy bien quedar reducidas a meras representaciones del césped. Pero que, integradas en una lectura “entendida”, no pueden evitar ser interpretadas como el vello de la piel que —en un registro de representación física normativo— pertenece a la erótica masculina por excelencia.

Leonilson interviene de nuevo con lápiz de color la superficie oscura, produciendo formas con un temperamento más abstracto: la espiral, que con tanta frecuencia habitaría su iconografía⁹⁷, y dos formas desiguales dispuestas lado a lado. Dichas formas insinúan un espíritu bohemio cuando, en su ejecución a partir de rápidos trazos, parecen sugerir la transparencia del cristal de una botella de alcohol y un vaso de tubo —este tipo de copa tan común en los momentos de ocio de los españoles, pero muy poco popular en Brasil—⁹⁸. Y, finalmente, diferentes composiciones geométricas en acuarela se distribuyen mediante una extraña fuerza de atracción y repulsión: dos círculos desplazados en un rincón y un tercero a punto de dejar el plano, además de una aglomeración de cuadrados y rectángulos en la esquina inferior izquierda. Tal vez no sea disparatado recordar la explicación del propio artista —que decía dibujar símbolos en lugar de figuras humanas— para confirmar que pese a la aparente ausencia de “habitantes” en este “paraíso perdido” creado sobre papel Fabriano, la corporalidad se infiltraba de maneras más implícitas. Pues cada uno de estos elementos parece actuar como el cuerpo de un “*cruiser*”, que explora a su favor las ambivalencias e incertidumbres que su presencia suscita, jugando con la capacidad interpretativa de quien mira⁹⁹.

Así, la variedad de motivos en la parte inferior del dibujo termina remitiendo a lo que Gavin Brown, en sus estudios sobre el *cruising*, recogía a través del concepto de “organismo extendido”

⁹⁷ Véase el apartado 4.1.3.

⁹⁸ Referencias al consumo de alcohol, a partir de la representación de botellas y copas, pueden encontrarse en diferentes obras de Leonilson y en diferentes períodos de su producción. Un ejemplo temprano es *Copo / garrafa* (1983), Tinta acrílica sobre lienzo, 68 x 177 cm; véase: *Leonilson: catálogo raisonné/ 1981-1989*, v. 2, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017, p. 126.

⁹⁹ Sobre la complejidad del proceso interpretativo exigido por el *cruising*, véase: Langarita Adiego, Jose Antonio, *Intercambio sexual anónimo en espacios públicos...*, pp. 144-157.

elaborado por Nigel Thrift¹⁰⁰. Porque esta turbia combinación de elementos constituye un ecosistema en el que tienen lugar relaciones “atravesadas” entre los participantes. Participantes que, afectándose mutuamente, no se reducen solo a los hombres, sino que también incluyen a las otras especies naturales y a los detritos industriales y orgánicos, producidos por las relaciones allí consumadas, tal y como señala Brown¹⁰¹. Podría decirse que el espacio que se construye, tanto en la oscuridad del parque como en la sección negra del dibujo, es uno irremediamente “tenso, inquieto, temeroso y excitante¹⁰².” Descripción con la que de forma accidental coincidía Pombo Angulo que, ajeno a todos los “entendimientos” posibles sobre el Parque del Oeste, alababa en su texto de 1958 los cautivadores misterios que conservaba aquél enclave: “Si su horizonte es de todos, su laberinto se reserva, exclusivamente, para aquellos que sepan recorrerlo¹⁰³.”

Y, como sabemos, recorrer y conocer el mundo con los pies era parte indisociable de la subjetividad turística de Leonilson. Un joven que, a partir de 1981, no podría considerarse sino un caminante¹⁰⁴, que tantas veces dejó registradas sus andanzas en busca de alguien que le devolviera la mirada¹⁰⁵ y que fue capaz de habitar con su perspectiva sexualizada espacios profundamente “vacíos”. Porque quizá hubiese “entendido” que uno genera sus paraísos particulares allí donde y cuando, en principio, no hay nada y no ocurre nada. Un “vacío” tan bien descrito por Douglas Crimp que, mirando los paisajes inhóspitos fotografiados por Peter Hujar en la Nueva York de los setenta, recordaba que

“el *cruising* en sí —al menos en cierto aspecto— consiste en sentirse solo y anónimo en la ciudad, sentir que la ciudad te pertenece a ti y quizás a alguien como tú, con quien te encuentras por casualidad. Alguien como tú al menos en lo que se refiere a la exploración de la ciudad vacía de gente. ¿Habría alguien más vagando por las calles? ¿Esa persona estará a la

¹⁰⁰ Brown, Gavin, *Op. Cit.*, p. 926.

¹⁰¹ La importancia de los desechos y la suciedad en la práctica del *cruising* —ya sea como forma de señalización de las zonas de sexo o como elementos eróticos *per se*— es comentada en *Ibid.*, p. 925 y Langarita Adiego, Jose Antonio, *Op. Cit.*, pp. 131-139.

¹⁰² Brown, Gavin, *Op. Cit.*, p. 926.

¹⁰³ Pombo Angulo, Manuel, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ “Me gustaría ser caminante. Creo que soy artista pero esto es solo un título. Soy artista pero ser artista no es más que otra actividad cualquiera.” Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 127. [La traducción es mía.] “Hoy fui a ver *Paris-Texas*(...) y lloré mucho. El caminante... creo que soy un poco así también. Yo me identifiqué tanto, pensé que soy como este hombre que anduvo durante cuatro años, sin saber adónde ir, buscando alguna cosa. Tengo la impresión de que soy así. No sé lo que estoy buscando.”, extraído del manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses*, versión de septiembre de 1999, p. 32. [La traducción es mía.]

¹⁰⁵ “Sabes, en uno de los viajes, me quedé unos días en París y fui a la Bienal de Venecia. Descubrí que había allí un gueto judío. Eran días lindos y yo vagaba solitario hasta perderme, hasta llegar a algún lugar. Un día fui caminando. Yo sabía hacia qué dirección quedaba el ghetto. También quería conocer la antigua sinagoga. Y las calles iban estrechándose, haciéndose más sombrías. De repente, pasabas debajo de un arco, un puente con las casas arriba. A la derecha, una calle estrecha y las puertas de madera en muy mal estado, con las ventanas cerradas. Es una parte de Venecia donde nadie va. Cuando entré, miré y me dije: “Creo que es aquí”. Y era, había sólo una plaquita. Me quedé durante horas en aquel lugar. De pie. Había gente que vivía allí. Era siniestro. Siniestro. Comencé a sentir miedo. Fui a una plaza. Había una sinagoga, el Centro de Estudios Judíos y un árbol en medio. Esta calle terminaba en un canal. Me quedé un tiempo. Recuerdo que lloré tanto. Yo estaba buscando a alguien parecido, una imagen. Estaba loco, apasionado. Ya he estado muy mal, pero no pienso en suicidio.”, Leonilson en *Ibid.*, pp. 105-106. [La traducción es mía.]

caza? ¿Podríamos encontrar una esquina oscura en la que enrollarnos?
¿Podría convertirse la ciudad en nuestra ciudad por un instante?¹⁰⁶”



EL DESIERTO, 1991
LEONILSON
HILO SOBRE FIELTRO
62 X 37 CM
FOTOGRAFÍA: EDOUARD FRAIPONT / ©
PROJETO LEONILSON

Sea o no posible comprobar que Leonilson hubiese estado en contacto con la práctica del *cruising* en Madrid, o en otra de las incontables ciudades que visitó¹⁰⁷, lo cierto es que, de forma paulatina, su producción se vería ocupada por un vacío similar al experimentado por estos hombres, en apariencia, solos y sin rumbo, erráticos habitantes de espacios desiertos. Trasladado a sus piezas, a menudo se ha interpretado este “vacío” como un discurso exclusivamente sentimental, un lamento amoroso, cargado de nostalgia y desesperanza; o por otro lado, como la expresión de su necesidad de reclusión e intimidad, dónde la sensibilidad del artista se protegía de las agresiones del mundo exterior. Muy lejos todo ello de aquella experiencia espacial tan erótica como subversiva de lo “vacío”. Aunque ninguna lectura sea excluyente entre sí, a partir del estudio de *Parque del Oeste* es posible localizar maneras transgresoras que el artista parece haber encontrado para atravesar tantos “vacíos” que ha querido y/o tenido que enfrentar. Además, también es posible trazar un recorrido que, mediado por

otras referencias y experiencias, conecta este dibujo madrileño con una obra como *El Desierto* (1991).

Siendo una de sus piezas más conocidas, Leonilson volvería en ella a promover un giro radical en el género del paisaje. Sin embargo, valiéndose esta vez de la palabra, representa el paradigma de lo “vacío” al bordar con hilo negro sobre fieltro, y usando su peculiar caligrafía, la

¹⁰⁶ Crimp, Douglas, *Before Pictures*, University of Chicago Press, 2016, pp. 156, 162. [La traducción es mía.]

Es sugerente observar que la figura del *cruiser* en la definición de Crimp resulta muy próxima a la comparación que Urry y Crawshaw proponen entre el turista y el *flâneur*: “...hay formas de ser un turista que pueden desafiar y perturbar las construcciones dominantes de los espacios de un pueblo o ciudad, heterotopías. Esta noción toma la idea de un *flâneur*, el paseante que puede viajar, llegar, mirar, seguir adelante, ser anónimo en una especie de zona liminal. El *flâneur* se siente atraído por los rincones oscuros de la ciudad y los encuentros fortuitos que lo enfrentan con lo inesperado, atraído por participar en una especie de contra-turismo que implica una confrontación poética con los “rincones oscuros”, ocupados por los desposeídos y marginados de una ciudad o un pueblo, y experimentar una vida supuestamente “real”, “auténtica”, despejada de las imágenes visuales / turísticas dominantes de ese lugar.”; véase Crawshaw, Carol y Urry, John, “Tourism and the photographic eye” en Rojek, Chris y Urry, John, *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, p. 179. [La traducción es mía.]

¹⁰⁷ Aunque no ha sido posible encontrar referencias a la práctica de sexo anónimo en parques, en las obras y declaraciones de Leonilson, el propio artista aclararía a Lisette Lagnado el valor fetichista que ejercían para él lugares como saunas y baños públicos, véase: Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 118 y 125. En sus grabaciones sonoras, el artista menciona de manera más explícita sus experiencias sexuales en lugares públicos —aunque habría que considerar la posibilidad de que, como en su obra plástica, estuviese desarrollando a partir de estos relatos un ejercicio de ficción—. En uno de ellos detalla un encuentro anónimo en el baño de un avión durante un viaje hacia París, y en otro, describe una verdadera práctica de *cruising* en la sauna de un gimnasio deportivo en São Paulo —en este último caso, utiliza el verbo “cazar” para referirse a dicha práctica—; véase el manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescae ulisses*, versión de septiembre de 1999, pp. 19-20 y 57-58

inscripción que da nombre a la obra: “EL DESIERTO”. Precisamente el territorio que, según Kaplan, ha ilustrado el deseo del intelectual moderno por aislarse del mundo, tomando distancia del mismo, en un privilegiado punto de vista desplazado, donde la razón y la objetividad encontrarían su lugar¹⁰⁸. Pero, como cabría esperar, el desierto al que alude el artista es uno que, si bien está cargado de las angustias propias de la soledad, más bien ansía el encuentro con el mundo¹⁰⁹. Desde São Paulo, en su diario sonoro, el 29 de julio de 1990 Leonilson registraba su singular acercamiento a este paisaje mítico, aunque recurriendo a referencias mucho más *pop*:

“Hoy fui a ver *Paris-Texas* (...) y lloré mucho al inicio de la película. El caminante... creo que soy un poco así también. Yo me identifiqué tanto, pensé que soy como este hombre que caminó durante cuatro años, sin saber adónde ir, buscando alguna cosa. Tengo la impresión de que soy así. No sé lo que estoy buscando¹¹⁰.”

Apropiándose de una de las más aclamadas obras del cineasta alemán Wim Wenders, y empleando su mirada “rara” de forma tan romántica como cáustica, Leonilson trastocaba las nociones acostumbradas acerca del paisaje desértico —y, desde luego, la heterosexualidad tan marcada de las narrativas de ese director—¹¹¹. Algo muy similar a lo que, probablemente, hace con el parque madrileño, resignificando no solo su espacialidad sino también el hecho de estar allí sin compañía. Porque el paseo solitario es una angustiosa pero electrizante expresión de un deseo por encontrar un otro. Un otro que le “entendiese”. Un otro que, como expresa en portugués otra de sus inscripciones bordadas sobre el fieltro, también supiera “lo que es verdad para ciertos chicos”.

Tal vez por eso, cuando Leonilson comente esta pieza mediante su propia lógica particular, retome su afinidad con España. Al explicar el uso deliberado que en esta obra hacía del castellano, logra ser muy evocador, pero poco inteligible. Aludiendo a su particular experiencia con la lengua hispana, ante todo demostraba no emplearla de la manera establecida. Adaptaba el idioma, aunque no haciendo de él un código individual o inaccesible, sino como un lenguaje compartido entre aquellos que expresaban el “deseo por descifrar su secreto abierto¹¹².” Y que, al igual que aquellos hombres tan solitarios como él, se arriesgaba a generar espacios a su

¹⁰⁸ Cf. Kaplan, Caren, *Op. Cit.*, pp. 65-100.

¹⁰⁹ Es importante observar que las menciones al desierto en la producción de Leonilson también guardan una sugerente relación con su interés por la temática religiosa, principalmente católica, y donde este paisaje es símbolo de purificación, pruebas y/o milagros. Su interés por la liturgia cristiana aumentaría a partir de finales de la década de los ochenta y, además de las citas bíblicas que incluía el artista en su producción, puede comprobarse en los volúmenes dedicados al tema, disponibles en su biblioteca personal conservada en el Projeto Leonilson, como por ejemplo: Sill, Gertrude Grace. *A Handbook of Symbols in Christian Art*, Nueva York, Touchstone, 1996.

¹¹⁰ Manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., *frescoe ulisses, ...*, p. 32. [La traducción es mía.]

¹¹¹ Estrenada en 1984, *Paris-Texas* es una producción franco-alemana, rodada en inglés y protagonizada por Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski y Dean Stockwell. Una de las películas más emblemáticas de Wim Wenders, que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1984. Leonilson alude en su comentario al personaje de Stanton, al que su hermano encuentra en un hospital en Texas, después de haber estado deambulando por el desierto durante cuatro años, debido a un gran trauma sentimental. Por otro lado, para una lectura que incluye la perspectiva de género, véase: Russel, Catherine, *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1995, p. 87.

¹¹² Meruane, Lina, *Op. Cit.*, p. 42.

medida, del mismo modo que descubriría nuevos confines en el territorio de lo nombrable. Pues como declaraba,

“hay palabras que son bonitas en inglés, hay cosas que son bonitas en francés [...] —pero el desierto es un sentimiento que sólo se tiene en español, *el desierto*—¹¹³.”

5.2. “Una asociación intrigante”

LA VANGUARDIA • MEDICINA • DOMINGO, 27 DE SEPTIEMBRE DE 1981

Una asociación intrigante

He aquí que dos enfermedades descritas en los libros de patología desde hace muchos años como raras —por su baja frecuencia de presentación— se ha descubierto que son sufridas casi exclusivamente por hombres homosexuales. Esta asociación ha sido descubierta recientemente. El que se haya tardado tanto en ser advertida se debe a que, dada la escasa frecuencia de ambas enfermedades no había habido ocasión de reparar en ella. Sin embargo, hace escasas meses —en junio— el Centro Nacional para el Control de las Enfermedades, de Atlanta, en Estados Unidos, publicó una nota en la que se hace constar que en los últimos tiempos 26 casos de sarcoma de Kaposi y 15 casos de neumocistosis declarados por los médicos a este centro eran sufridos por homosexuales. Esta constatación, con toda seguridad, ha sido posible establecerla por el hecho de que hoy en día la condición homosexual de una persona no se, afortunadamente, algo que debe ser celosamente reservado.

La curiosa y sorprendente nota del Centro de Atlanta hizo que muchos médicos que tenían en sus archivos casos de ambas enfermedades verificaran la condición de sus pacientes. Y el Centro recibió la comunicación de 70 casos más de ambas enfermedades en los cuales se daba esta relación de la enfermedad con la homosexualidad masculina.

Esta asociación resulta inexplicable para los patólogos. Pues estas dos enfermedades no tienen nada que ver entre sí, ni se puede sospechar que su adquisición tenga nada que ver con la fisiología sexual. La

Analizando los datos reportados, el Centro Nacional para el Control de las Enfermedades ha comprobado que los casos recientes de enfermedad de Kaposi no son, con todo, enteramente similares a los descritos hace décadas. Por lo menos, los libros de texto clásicos describen al sarcoma de Kaposi como una enfermedad de personas de edad avanzada y de carácter

Pero esto es fácilmente explicable por la facilidad de contagio que supone la presencia del virus de la hepatitis en las heces rectales. Sin embargo, en las enfermedades que ahora consideramos no se puede imaginar un mecanismo semejante.

El Centro de Atlanta ha decidido crear un grupo de investigación, del que forman parte oncólogos, virologos y parasitólogos, encabezados por el doctor Harold Jaffe, para tratar de esclarecer la intrigante asociación. El grupo parte de una hipótesis plausible. Tanto el sarcoma de Kaposi, de probable origen vírico, como la neumocistosis se padecen por una inmunodeficiencia, es decir, por un fallo en los mecanismos de producción de anticuerpos del organismo. Tales fallos pueden estar relacionados con un defecto genético. Con toda probabilidad, el estudio y esclarecimiento de la intrigante asociación podría conducir al descubrimiento de una condición biológica subyacente a la condición homosexual. Sin embargo, tal vez esto es correr demasiado. Dejemos al grupo o del doctor Jaffe que prosiga en su iniciada investigación. — Luis DAUFI.

Dos enfermedades muy raras, por otra parte sin aparente relación entre sí, el sarcoma de Kaposi y la neumocistosis, se dan casi con exclusividad en hombres homosexuales. ¿Por qué?

neumocistosis es una enfermedad parasitaria del pulmón que se manifiesta por una inflamación ocasionada por la infestación del tejido pulmonar por un parásito microscópico, el *penumocystis*. El sarcoma de Kaposi es un tumor del tejido conjuntivo de la piel, tal vez ocasionado por un virus. Para tener una idea de su rareza basta considerar que, en Estados Unidos, donde disponen de estadísticas fiables se calcula que se da menos de un caso entre un millón de personas cada año.

ter benigno. Los casos recientes se dan en personas más jóvenes —entre 25 y 50 años— homosexuales masculinos de raza blanca, y produce cierta mortalidad.

Se está muy lejos de poder establecer una segura relación entre la condición de los pacientes y la presentación de tales enfermedades. Existen casos, como la hepatitis B, que presenta una cierta predilección producida por un virus específico por los homosexuales masculinos.

REPORTAJE DE LUIS DAUFI SOBRE LOS PRIMEROS CASOS DE
UNA RARA ENFERMEDAD EN ESTADOS UNIDOS
LA VANGUARDIA, 27 DE SEPTIEMBRE DE 1981
FUENTE: HEMEROTECA DIGITAL DE LA VANGUARDIA

Es 1981. Además del *Guernica* y de Leonilson, otro “viajero” aterrizaría aquél año en suelo español. Sin embargo, sus primeras apariciones en el país tardarían un poco más en figurar en la prensa nacional. Lo cierto es que, tan solo algunos días después de la llegada del cuadro de Picasso, y sin todavía conocerse con las siglas VIH, *La Vanguardia* era uno de los periódicos españoles que se hacía eco de un extraño fenómeno que ocurría en Estados Unidos: un raro cáncer epidérmico acompañado de una neumocistosis que afectaba, en principio, a varones homosexuales. Un inédito cuadro patológico que aparentaba ser, como definía la noticia, una “condición biológica subyacente a la condición homosexual” —correlación ratificada por el titular de la noticia: “Una asociación intrigante”—¹¹⁴. No obstante, no se podía saber que el virus, sin grandes alardes, ya se había instalado en España, cobrándose sus primeras víctimas aquél

¹¹³ Leonilson en Pedrosa, Adriano, p. 264. [La traducción es mía.]

¹¹⁴ Daufi, Luis, “Una asociación intrigante” en *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1981, p. 53. La primera aparición en la prensa estadounidense de lo que vendría a conocerse como el síndrome de inmunodeficiencia adquirida fue K. Altman, Lawrence, “Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals” en *The New York Times*, 3 de julio de 1981, p. 20.

mismo año, aunque confirmadas solo a inicios de 1982, por un estudio publicado en la prestigiosa revista médica *The Lancet*¹¹⁵.

El caso analizado era el de un hombre homosexual de 35 años de edad, que había sido ingresado en el Hospital Universitario Valle de Hebrón, en Barcelona, en octubre de 1981. Los síntomas y causas de su muerte guardaban una alarmante conexión con otros casos detectados no solo en Estados Unidos, sino también en diferentes países europeos. Además, no resulta nada trivial el hecho de que, pese a la estabilidad conyugal del paciente, éste mantuviera múltiples relaciones sexuales durante sus viajes a Nueva York en 1974 y a Turquía en 1980. Los médicos españoles concluirían el artículo advirtiéndole que, por el previsible alcance internacional de este cuadro clínico, “la comunidad homosexual como un todo estaba bajo riesgo”¹¹⁶.

La semántica de la movilidad y, en específico, las metáforas de los viajes, se han apoderado de las narrativas más habituales de la epidemia del sida. De hecho, no es casualidad que este apartado comience recurriendo a este lugar común: es decir, tratar la historia de dicha epidemia como correlato de los discursos elaborados por la globalización de finales de siglo pasado. Tan potentes son estas metáforas que incluso Susan Sontag, en su célebre ensayo de 1978, *La enfermedad y sus metáforas* —en el que argumentaba que resistir al pensamiento metafórico es el “modo más auténtico de encarar la enfermedad”¹¹⁷— se refería a la salud como un “pasaporte bueno” aunque temporal. De este modo, argumentando que “tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado (...) a emigrar al reino de los enfermos y vivir en él”¹¹⁸, incluso ella acababa incurriendo en este juego lingüístico de “dar a una cosa el nombre de otra”¹¹⁹. En 1989, Sontag revisaría este análisis centrado en males como la tuberculosis o el cáncer, y lo expandiría al recién descubierto, y de pronto estigmatizado, síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Lo haría además asumiendo su contradicción anterior para entonces señalar que, pese a que no fuese posible pensar sin metáforas, algunas de ellas —en especial las de cuño militar— deberían ser excluidas del inevitable imaginario concebido *para* y *desde* dicho síndrome¹²⁰.

Sea como fuere, desde diferentes disciplinas, se identificó la epidemia como el mayor símbolo de una sociedad en constante movimiento. No sin razón, tanto el virus como sus propios portadores pasaron a encarnar estos cuerpos de difícil contención, inteligentes e imprevisibles,

¹¹⁵ Vilaseca, J.; Arnau, J. M.; Bacardi, R.; Mieras, Caterina; Serrano, A y Navarro, C., “Kaposi’s Sarcoma and Toxoplasma Gondii Brain Abscess in a Spanish Homosexual”, *The Lancet*, v. 319, nº. 8271, 6 de marzo de 1982, p. 572.

¹¹⁶ *Ibid.* [La traducción es mía.]

¹¹⁷ Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas/ El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996, p. 11.

¹¹⁸ *Ibid.* José Silverio Trevisan hace un uso metafórico similar al de Sontag, al comentar que durante los años más críticos de la epidemia, empresas brasileñas exigían la prueba del VIH no solo a sus empleados pero también a los aspirantes: “Está claro que este comprobante de *posible* infección por el virus proponía connotaciones insospechadas: la instauración de una especie de pasaporte (¿o sería un salvoconducto?) para la normalidad.”, Trevisan, João Silverio, *Op. Cit.*, p. 447. [La traducción es mía.]

¹¹⁹ Sontag, Susan, *Op. Cit.*, p. 93.

¹²⁰ “Decir que una cosa es o que es como algo-que-no-es es una operación mental tan vieja como la filosofía y la poesía, el caldo de cultivo de la mayor parte del entendimiento, inclusive el entendimiento científico y la expresividad. (En testimonio de lo cual prologué mi polémica contra las metáforas de la enfermedad), hace diez años, con una breve, florida y turbulenta metáfora, paródico exorcismo del poder de seducción propio del pensamiento metafórico). Desde luego, no es posible pensar sin metáforas. Pero eso no significa que no existan metáforas de las que es mejor abstenerse o tratar de apartarse. Como también, claro está, todo pensamiento es interpretación. Lo que no quiere decir que a veces no sea correcto estar ‘en contra’ de la interpretación.”, *Ibid.*

que se diseminaban sin control por el mundo —aunque fuera este mundo uno que hacía gala de haber borrado todas sus fronteras—. Como observaba Sontag, para quien el sida fue uno de los “precursores históricos de la aldea global¹²¹”, las trágicas consecuencias del VIH ponían en evidencia un contexto planetario en el que

“nada importante puede ser regional, local, limitado: en el que todo lo que puede circular, circula, y en donde todo problema es, o está destinado a ser, mundial¹²²,”

Habría que considerar entonces el giro en el entendimiento sobre las sexualidades que supuso la dimensión global de la tragedia del sida. Integradas al flujo del capital, bienes, tecnologías, agentes, ideas y pasiones de finales del siglo, las relaciones sexuales también estaban en constante movimiento, como afirman Cindy Patton y Benigno Sánchez-Eppler¹²³. Sin embargo, el suyo era un tránsito que rompía con cualquier estereotipo viajero basado en retóricas nacionales. Al final, según Patton, este movimiento no era comparable solo con diásporas o inmigraciones. Pues en una realidad marcada por una expansión epidémica, el tráfico por excelencia era más bien vectorial, y sus enlaces y trayectorias, multidireccionales. Cada punto de infección se convierte en un nuevo centro capaz de proyectarse hacia nuevas periferias, que a su vez se convierten en nuevos centros¹²⁴. Pese a que la figura del inmigrante haya encarnado la descripción del virus como un ente infeccioso proveniente del exterior —sumándose a la genealogía metafórica del cáncer que, bajo la semántica militar, lo trata como una “invasión”—¹²⁵, en 1981 el VIH sería un nuevo agente de esta voraz movilidad global.

En ese año en el que, como nunca antes, “los seres humanos se vislumbraban más conectados o contactados, más enredados”, como lo ha descrito Meruane, los inmigrantes pasaban a compartir su cualidad sospechosa con otros sujetos que, aventureros por excelencia, realizaban itinerarios “vectoriales”. A los ojos de la paranoia político-cultural, aquellos que hacían de los viajes su *modus operandi* personal pasarían a simbolizar el agente responsable por el “desplazamiento de este mal contemporáneo” y por convertir el mundo “en una trama infinita de relaciones de inevitable contagio¹²⁶.” El turista, avatar del “hombre-moderno-en-general¹²⁷”, no solo cumplía a la perfección ambos predicados, sino que traía consigo la extendida idea de que cualquiera, en algún momento, hacía las veces de turista. Sin embargo, algunos fueron considerados más “turistas” que otros. Incluso aquellos que viajando por razones laborales no se

¹²¹ *Ibid.*, pp. 171.

¹²² *Ibid.*, pp. 170-171.

¹²³ Patton, Cindy y Sánchez-Eppler, Benigno (ed.), *Queer Diasporas*, Durham y Londres, Duke University Press, 2000, p. 4. [La traducción es mía.]

¹²⁴ Cf. Patton, Cindy, “Migratory Vices” en *Ibid.*, p. 21.

¹²⁵ Cf. Sontag, Susan, *Op. Cit.* p. 103.

¹²⁶ Cf. Meruane, Lina, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

¹²⁷ MacCanell, Dean, *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003, p. 3.

libraron del estigma: desde el hombre de negocios internacional al azafato de vuelo. Una vez en tierra extranjera, y liberados de sus funciones profesionales, no podían dejar de ser sino un turista más. Un caso paradigmático sería el del canadiense Gaëtan Dugas, funcionario de Air Canada, considerado culpable de ser el transmisor original del VIH en América y tachado por la prensa con el absurdo apelativo de “Paciente 0”. Pues además de extranjero en Estados Unidos, era homosexual y, encima, polígamo; datos suficientes para la propagación de perversas mistificaciones sobre el síndrome y, sobre todo, para la injusta incriminación de una de sus víctimas¹²⁸.

Además de un relato en disputa, son muchas las historias posibles del sida. Un tema tan complejo como la trágica propagación mundial del VIH no se resolvería con una narrativa simple. De hecho, es preciso considerar que el enfoque aquí propuesto suscribe en gran medida el paradigma histórico definido por occidente, cuyo epicentro epidemiológico y protagonismo discursivo coinciden con el territorio estadounidense. Es flagrante la arbitrariedad del cisma que supone dicho paradigma con otras realidades específicas que, en paralelo, presentan desarrollos propios y muchas veces en desacuerdo con las categorías médico-epistemológicas establecidas desde los centros hegemónicos occidentales. Las historias del sida en el continente africano, por ejemplo, son solo unos de los contra-discursos más expresivos¹²⁹. Además, como recuerda Paula A. Treichler, incluso en el interior de este contexto occidental, son muchas y disonantes las perspectivas posibles, ya que éste tampoco está exento de sus dicotomías “Primer y Tercer Mundo” —sida blanco y sida negro, sida masculino y sida femenino, sida homosexual o heterosexual, sida nativo o extranjero, sida culpable o inocente, etc...—¹³⁰. Así, sin caer en la pretensión de intentar sugerir un entendimiento global y autoritario sobre el tema, aquí nos centramos en los relatos específicos del VIH/sida trazados por aquellos turistas bajo sospecha. Porque estos hombres cosmopolitas, aunque serían relegados por el sistema global una vez enfermos, contribuyeron para la concepción de un mundo en el que, pese a la paradoja, las fronteras se estaban “transgrediendo constantemente y volviendo a crearse a través de encuentros sexuales humanos”, como apuntaba Gilbert Herdt¹³¹.

De todos modos, está claro que en función del contexto analizado, los sujetos a temer adquirirían características variables, a menudo definidas por la herencia de experiencias coloniales. Un ejemplo muy elocuente fueron las políticas de extranjería llevadas a cabo por el Reino Unido que, anunciando la denegación de visados a ciudadanos de países de “alto riesgo”, cerró sus

¹²⁸ Ibon Larrazabal comenta el caso de Dugas: “No es lógico pensar en Gaëtan Dugas como el “paciente cero”, un concepto científico que por lo demás es de uso general, pero que en este caso no se aviene a la lógica científica. Está fuera de duda el hecho de que miles de personas viajaban constantemente entre Nueva York y California, además de hacerlo a través del mundo. Por otro lado, en el momento en que se estudió el caso de Dugas la epidemia ya se había extendido de manera considerable. El propio doctor Curran, uno de los autores del informe del CDC de 1984, afirmó más tarde que él no había utilizado nunca la expresión “paciente 0 [cero]”, sino “paciente O”, de Out of California (Fuera de California, y que habían sido otros profesionales y los medios quienes lo leyeron incorrectamente.”, véase: Larrazabal, Ibon, *El paciente ocasional: Una historia social del Sida*, Barcelona, Península, 2001, pp. 24-25, 207.

¹²⁹ Para contrarrestar la impresión de una historia única de la epidemia, a partir de un relato descentralizado y plural, recomiendo la lectura del artículo de Treichler, Paula A., “AIDS and HIV Infection in the Third World: A First World Chronicle” en Fee, Elizabeth y Fox, Daniel M. (ed.), *AIDS: The Making of a Chronic Disease*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 377-401, <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft9b69p35n&chunk.id=d0e10481&brand=ucpress>

¹³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 392.

¹³¹ Herdt, Gilbert, “Sexual Cultures and Population Movement: Implications for AIDS/STDs” en Herdt, Gilbert (ed.) *Sexual Cultures and Migration in the Era of Aids: Anthropological and Demographic Perspectives*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 8. [La traducción es mía.]

puertas a muchas naciones africanas al mismo tiempo que, por una “misteriosa” razón, sus relaciones con un país como Estados Unidos no fueron objeto de ninguna revisión¹³². Vale la pena recordar que este último, a su vez, mantuvo vigente hasta 2009 la medida aprobada por el gobierno Reagan en 1987, según la cual se denegaba la entrada de personas seropositivas al país¹³³. Si innumerables fueron las consecuencias de la epidemia en las relaciones internacionales, desde una perspectiva brasileña el peligro adquiriría también sus rasgos particulares. Recuerda João Silverio Trevisan una reveladora anécdota:

“En el carnaval de 1984, desembarcó en Río de Janeiro un vuelo *chárter* reservado por la agencia americana *Slander’s Gay*, con 370 turistas, directo de los Estados Unidos. De manera discreta, cierto periódico brasileño manifestó su pánico por la presencia de los americanos —algo inédito, puesto que los “gringos” pudientes siempre gozaron de gran prestigio, entre los heteros y homos locales indistintamente. Casualidad o no, una de las fiestas gais más lujosas de Río de Janeiro hacía gala de un nombre, en inglés, que en aquel contexto podría sonar escalofriante: *The Gay After*. Entre los dos hechos, en realidad, había una sutil conexión: se trataba del primer carnaval brasileño tras la llegada oficial del sida en el país —de ahí la referencia, con tintes de humor negro, a la entonces famosa película sobre una explosión nuclear generalizada, *The Day After*¹³⁴.”

La suspicacia ante la amenaza internacional de la “plaga gay¹³⁵” no sería un temor limitado a los días de carnaval, ni tampoco a aquel año de 1984. Trevisan recuerda que en 1987, con la tragedia ya asumida como tal en territorio nacional —Brasil presentaba el más alto número de infectados en Latinoamérica y estaba entre los más afectados del mundo—¹³⁶, médicos militares propusieron al Ministerio de Salud la obligatoriedad de la prueba del VIH para los turistas

¹³² *Ibid.*

¹³³ Cf. Larrazabal, Ibon, *Op. Cit.*, p. 62; Sontag, Susan, *Op. Cit.*, p. 118 y Meruane, Lina, *Op. Cit.*, pp. 67-68.

¹³⁴ Trevisan, João Silverio, *Op. Cit.*, p. 429. [La traducción es mía.] Otro caso emblemático del miedo al turista extranjero —y más si es blanco, rubio y procedente de los grandes centros internacionales— lo recuerda Luiz Mott, fundador del “Grupo Gay da Bahia”, la más longeva institución dedicada a la lucha de los derechos humanos de los LGBTQ en Brasil. Cuenta que en 1985, en Salvador, capital del estado de Bahía, las acciones preventivas contra el sida eran todavía bastante tímidas “En esa época no se hablaba de preservativo. Iniciamos las acciones con un mensaje: ‘puedes ligar, pero evita relaciones sexuales’ porque aún no se sabía exactamente cuales eran los medios de transmisión, y por esto, en carnavales, empezamos a distribuir material sobre la enfermedad, diciendo que se tuviese cuidado, sobre todo con personas provenientes de otros países, de las grandes capitales. Era una información extremadamente poco práctica, y una pareja sueca, de visita en Brasil, se enfadaron porque eran rubios y, en aquella época, el temor era hacia los gays extranjeros. Ellos dijeron que habían sido excluidos, discriminados por ser tan rubios, por el miedo de esta enfermedad que empezaba a aparecer aquí.”, Luiz Mott en Laurindo-Teodorescu, Lindinalva y Teixeira, Paulo Roberto, *Histórias da aids no Brasil 1983-2003. A sociedade civil se organiza pela luta contra a aids*, v. 2, Brasília, Ministério da Saúde Secretaria de Vigilância em Saúde - Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015, pp. 122-123. [La traducción es mía.]

¹³⁵ La prensa brasileña replicaba los términos como “cáncer homosexual” y “peste gay”, difundidos por los medios internacionales. Uno de los primeros ejemplos es Menezes, Letânia, “A ‘praga gay’ no Brasil” en *IstoÉ*, 20 de abril de 1983.

¹³⁶ Datos del Ministerio de la Salud de Brasil confirman que en 1987 se contabilizaron 2.349 casos de sida con 1.371 muertes, véase: G. Parker, Richard, “Migration, Sexual Subcultures, and HIV/AIDS in Brazil” en Herdt, Gilbert (ed.), *Sexual Cultures and Migration in the Era of Aids: Anthropological and Demographic Perspectives*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 57.

que llegasen durante el periodo de las fiestas populares, puesto que se estimaba la visita de unos seis mil homosexuales a Rio de Janeiro¹³⁷.

Sin embargo, más que una medida profiláctica, la restricción de los controles en las fronteras era parte de una infundada retórica, renovada por la crisis mundial del sida, que promovía el miedo extendido hacia los extranjeros —ya fuese hacia el foráneo y/o el que se salía del familiar territorio de la ortodoxia heterosexual—. E infundada porque, pese a la paranoia, en realidad, el virus ya estaba “enraizado” en suelo nacional. Según Richard Parker, en 1985 la comunidad médica brasileña ya no consideraba el sida como un mal “importado”¹³⁸. Poco antes, en 1983, el médico Vicente Amato Neto publicaba en la “Revista Paulista de Medicina” un estudio sobre el caso de un enfermo, ingresado en 1982, y que aun encajando en el modelo de hombre joven y homosexual, a diferencia de los anteriores, nunca había salido del país —siendo el primer caso autóctono brasileño—¹³⁹.

Lo cierto es que los activistas iban muy por delante de las acciones gubernamentales, como deja patente un enfrentamiento público ocurrido en 1984 entre Vitalina Dias da Silva —madre de uno de los primeros hemofílicos afectados por el VIH— y el ministro de la Salud, Carlos Santana. En una reunión del Instituto de Salud de São Paulo en el Hospital Brigadeiro, éste había afirmado que

“el sida no es mi prioridad (...) y por eso el ministerio no pretende popularizar este tipo de atención al ciudadano (...) En un país que tiene sífilis, Chagas, esquistosomiasis, yo no tengo presupuesto que destinar a esas cosas que se están inventando en el extranjero¹⁴⁰.”

A lo que la activista le contestó: “el sida no está en el extranjero, señor ministro, está en la Praça da Sé¹⁴¹”, refiriéndose al enclave central de la metrópolis paulistana, dónde se realizaba la extracción y compra de sangre a mendigos para usarla en hospitales públicos y concertados¹⁴². Los números daban la razón a Dias da Silva. Como dato orientativo, en octubre de 1993, ya se habían diagnosticado 43.964 casos y 18.128 muertes por complicaciones derivadas del sida en

¹³⁷ Cf. Trevisan, João Silverio, *Op. Cit.*, p. 453.

¹³⁸ Cf. G. Parker, Richard, “Acquired Immunodeficiency Syndrome in urban Brazil” en *Medical Anthropology Quarterly*, v. 1, nº 2, junio de 1987, p. 157.

¹³⁹ Cf. Laurindo-Teodorescu, Lindinalva y Teixeira, Paulo Roberto, *Histórias da aids no Brasil 1983-2003. As respostas governamentais à epidemia de aids*, v. 1, Brasília, Ministério da Saúde Secretaria de Vigilância em Saúde - Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015, p. 34. Es preciso señalar que el médico responsable de la investigación fue una figura muy controvertida en la lucha contra el VIH/sida, especialmente por sus posturas acusatorias contra la comunidad homosexual, bisexual y drogodependiente, véase: Trevisan, João Silverio, *Op. Cit.*, p. 450.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 372. [La traducción es mía.]

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 373. [La traducción es mía.]

¹⁴² Dicha práctica se remonta al año 1967 y es comentada en de Castro Santos, Luiza; Moraes, Claudia y Schattan P. Coelho, Vera, “Os Anos 80: A Politização do Sangue” en *PHYSIS - Revista de Saúde Coletiva*, v. 2, nº 1, 1992, pp. 108-109. Este cuadro también refleja el rápido “empobrecimiento” de las contaminaciones, pues si a inicios de los ochenta la población afectada era en su mayoría individuos de la clase media, a lo largo de la década la epidemia se centraría en las clases más humildes y marginadas de la sociedad”, véase: G. Parker, Richard, “Migration, Sexual Subcultures, and HIV/AIDS in Brazil”..., p.63.

Brasil; representando São Paulo el 34,1% del total nacional —con 15.007 infectados—, seguido de Río de Janeiro con 4.725 casos, un 10.7%¹⁴³.

De ahí que, a su vez, Brasil se convirtiese también en ese temido “otro” para determinadas naciones. Numerosas leyendas urbanas captaban este imaginario sobre el destino que tanto interés sexual despertaba alrededor del globo. Registra Ibon Larrazabal una perversa fábula que circulaba entre los españoles y que daba como cierta la existencia de una “mulata” brasileña que atraía a los estudiantes extranjeros en Río de Janeiro, y que tras una inolvidable noche de sexo sin preservativo, les dejaba un escalofriante mensaje escrito con pintalabios en el espejo del lavabo: “Bienvenido al club del sida¹⁴⁴.” Por otro lado, Tim Frasca señala que en los países latinoamericanos vecinos, los primeros casos diagnosticados fueron interpretados por los círculos homosexuales locales como un revés esperado para aquellos que, se decía, “habían estado en Brasil¹⁴⁵.”

Sea como fuere, a lo largo de las siguientes décadas, el país se consolidaría como uno de los protagonistas en el panorama global del VIH/sida, no solo por el número de infectados sino también por su elogiada política pública de educación, prevención y tratamiento¹⁴⁶. Pero para llegar hasta ahí, el país trazó un itinerario propio, aunque en constante diálogo con los centros avanzados en la investigación científica y en las prácticas de movilización social. En un exhaustivo estudio sobre la epidemia en el contexto brasileño Lindinalva Laurindo-Teodorescu y Paulo Roberto Teixeira subrayaban la función crucial que ejercieron los conocimientos intercambiados por las redes de colaboración internacionales. Conocimientos que permiten pensar un insospechado lugar político para Leonilson en este urgente período:

“[En Brasil] El sida se dio a conocer por la prensa, pero fue comunicado a las instituciones públicas de salud por la comunidad homosexual. Este hecho no es baladí, si se compara con Francia y Estados Unidos, donde ocurrió lo contrario. Con toda seguridad, los homosexuales brasileños seguían de cerca el caso de sus compañeros norteamericanos que, en un primer momento, vieron en el discurso médico un intento de ahogar las conquistas de la comunidad pero que, acto seguido, se organizaron para luchar en todos los frentes. De igual manera, miembros de la asociación francesa de médicos gays, al recibir los primeros pacientes con sida, en 1981, temiendo los efectos sobre las libertades adquiridas en aquellos últimos años, se mostraron reticentes con el discurso médico que relacionaba la epidemia con el estilo de vida de grupos gays, para en seguida cambiar de manera radical su posición. Todas estas experiencias

¹⁴³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁴ Cf. Larrazabal, Ibon, *Op. Cit.*, pp. 203-204.

¹⁴⁵ Frasca, Tim, *Aids in Latin America*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 189.

¹⁴⁶ No se puede olvidar que la epidemia coincidió con el periodo de redemocratización del país y, por tanto, de la estructuración de su sistema público de salud. Cf. Laurindo-Teodorescu, Lindinalva y Teixeira, Paulo Roberto, *Histórias da aids no Brasil 1983-2003. A sociedade civil se organiza pela luta contra a aids*, v. 2, ..., pp. 437-499.

internacionales influyeron en la actitud de los líderes homosexuales brasileños¹⁴⁷.”

Sería preciso aclarar que aunque rápida y efectiva, la respuesta de los movimientos homosexuales brasileños ha sido el resultado de un esfuerzo hercúleo para articular una política interna. A inicios de los ochenta, mientras el virus se cobraba sus primeras víctimas, los movimientos y organizaciones por los derechos de la comunidad homosexual gestados en la década anterior enfrentaban un período de declive. El grupo “Somos”, la principal agrupación política homosexual de São Paulo, se desactivó debido a divergencias internas. Desacuerdos entre los editores de *Lampião da Esquina* liquidarían en 1981 esta pionera publicación homosexual fundada en 1978, dejando a la comunidad sin su principal vehículo de comunicación masivo¹⁴⁸. Trevisan comenta que, alertado acerca del inminente peligro por el médico brasileño Humberto Torloni —que había tratado a pacientes en Estados Unidos— buscó a uno de los últimos líderes de “Somos” para sugerirle una acción frente a la apremiante situación. Pero éste no tenía el sida como prioridad en la lucha, ya que, como tantos otros activistas, consideraba que ésta era una “enfermedad de marica burguesa¹⁴⁹.”

A la crisis del joven movimiento homosexual brasileño contribuyó la desinformación, que supuso un caldo de cultivo para la diseminación de prejuicios, rumores y mistificaciones. De ahí la importancia de una observación como la de Laurindo-Teodorescu y Teixeira: fueron esenciales las conexiones transnacionales con las agrupaciones homosexuales extranjeras durante los momentos iniciales de la enfermedad en el país. No solo porque, ante tal incertidumbre, estos intercambios supusieron una oportunidad de aprendizaje de estrategias de organización y combate —empleadas tras un proceso crítico de adaptación a las especificidades del escenario local—, sino por el crucial razón de que liquidaron cualquier escepticismo: lejos de ser una conspiración, la tragedia era irrefutablemente real.

En este sentido, y pese a que Leonilson nunca asumiese una postura activista, no se puede desestimar su posición como un observador privilegiado. Porque su eficacia a la hora de mantenerse informado—corroborada por su círculo social más cercano— no se restringía a los vaivenes de las tendencias del arte internacional. Sus tempranos y constantes viajes le permitían atestiguar, aunque con el filtro del sistema global del arte, el innegable impacto del sida en otros

¹⁴⁷ Laurindo-Teodorescu, Lindinalva y Teixeira, Paulo Roberto, *Histórias da aids no Brasil 1983-2003. As respostas governamentais à epidemia de aids*, v. 1,..., p. 50. [La traducción es mía.]

¹⁴⁸ Sobre el declive de las organizaciones homosexuales a inicios de los ochenta, véase: *Ibid.*, pp. 41-44; Facchini, Regina, *Op. Cit.*, pp. 86-103. Para un panorama de la trayectoria de *Lampião da Esquina*, véase: Green, James N., *Op. Cit.*, pp. 430-449. Otro material que recoge la trascendencia de dicha publicación, véase: Perez, Livia (dir.), *Lampião da Esquina*, São Paulo, Doctela, 2016.

¹⁴⁹ Laurindo-Teodorescu, Lindinalva y Teixeira, Paulo Roberto, *Histórias da aids no Brasil 1983-2003. As respostas governamentais à epidemia de aids*, v. 1,..., pp. 43-44. [La traducción es mía.]

centros urbanos¹⁵⁰. Una declaración suya, extraída de una entrevista con Lagnado en 1992, da cuenta de su aguzada percepción acerca de un repentino cambio estético que, según él, era parejo a estos nuevos y sombríos tiempos:

“Yo sigo creyendo que soy un chico de suerte porque pasé por un periodo estupendo, en el que nos invitaban para todo, vendíamos muchísimos trabajos (...) Pero hubo un *turning point*. Las relaciones empezaron a volverse mucho más peligrosas... todo había sido lindo, en el mundo entero. Íbamos a Europa, y la situación también era de apertura total. Así fue en los años ochenta. Hubo una casi total permisividad. Piensa en Keith Haring, Kenny Scharf, Basquiat, Combas. Cada país tenía los suyos... (...) Allí donde pisabas, la locura estaba establecida. Las personas se drogaban, había fiestas, de todo. Cuando se acercó el espectro del Mal, ya no tenías control sobre nada. Después, empezaron las noticias del sida, del declive económico. Hubo un declive también en el mundo del arte. (...) Una vez fui a Europa y a Estados Unidos, y las mismas galerías que exponían a Haring y Scharf estaban exponiendo ahora a Donald Judd. Un año antes, aquella galería era totalmente verde-lima con las piezas de Haring. En el otro, en la misma galería, estaba Judd, Robert Ryman, Agnes Martin, que me encantan. Pero yo empecé a notar el cambio de los tiempos, las personas vistiéndose de negro... Cambió tanto, que hasta hoy no hemos entendido el cambio. Y ahora, en los años 90, el mundo está realmente del revés. Las personas temen la economía, temen las pestes, temen mostrarse (...)”¹⁵¹

Resulta muy sugerente observar que su mudanza a España y su regreso a Brasil, tras su estancia en Italia, encajan con exactitud en los años clave del inicio de la epidemia. Es decir, 1981, cuando llegaban las primeras noticias a la gran prensa brasileña sobre un “raro cáncer entre homosexuales” en Estados Unidos y países europeos; y 1983, año en el que los medios generalistas confirmaron los primeros casos diagnosticados en São Paulo¹⁵². Más allá de una

¹⁵⁰ Es crucial observar que a partir de su idiosincrasia “viajera”, Leonilson se asocia con un perfil de artistas que, en Brasil, no solo fueron referencias profesionales sino que también se enfrentaron directamente a la epidemia del sida. Un contemporáneo suyo fue Rafael França, artista con quien Leonilson coincidió en el Centro de Artes Aster, y uno de los primeros artistas paulistanos que se doctoró en el Institute of Chicago y que desarrolló una obra conceptual y, en un cierto periodo, ligada a los debates del colectivo homosexual y a la lucha contra el sida en Estados Unidos —país donde falleció en 1991—. Otro artista con un perfil innegablemente internacional fue Jorge Guinle; heredero de una familia de la alta sociedad de Río de Janeiro, vivió gran parte de su vida entre París y Nueva York, además de temporadas en Londres, siempre atento a la producción artística internacional. Fallecido en 1987, la muerte de Guinle fue la primera de las sonadas muertes a causa de las complicaciones del sida, que devastarían el circuito artístico nacional en aquellos años. Guinle, cercano a de Leonilson, le había dedicado un elogioso artículo en la revista *Módulo*, además de haber sido un importante contacto para Leonilson en Río de Janeiro. Éste comenta su relación de amistad en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 227. Se puede consultar el artículo escrito por Guinle en Guinle, Jorge, “Leonilson: a implosão da imagem” en *Módulo*, Río de Janeiro, n° 75, 1983, pp.46-49.

¹⁵¹ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 95-96. [La traducción es mía.]

¹⁵² El 5 de julio de 1981 el *Jornal do Brasil* publica una traducción del primer artículo del *New York Times* firmado Lawrence Altman, que trataba de un “cáncer raro que atacaba los homosexuales” estadounidenses. Y el 20 de abril de 1983, la revista *IstoÉ* publicó la primera noticia de lo que se llamó la “plaga gay” en Brasil, confirmando, a partir de fuentes médicas, los dos primeros casos atendidos por la Dr^a Valeria Petri; véase: *Ibid.*, pp. 37-40.

simple coincidencia de fechas, este hecho permite considerar la posibilidad de que Leonilson estuviese también informado acerca de aquella nueva y extraña enfermedad a través de múltiples fuentes, y en diferentes lugares¹⁵³. Lo que, por un lado, podría haber aumentado su sensación de pavor —tal y como comenta en una de sus grabaciones en *frescoe ulisses*—¹⁵⁴ por otro, tal vez activó de forma precoz su sensibilidad y consciencia hacia las problemáticas originadas por la epidemia. Por eso, y también por sus contantes viajes posteriores a diferentes países, no sería exagerado incluir a Leonilson en este grupo de individuos que, de forma adelantada y con diferentes alcances, han ejercido de puente entre el debate local y el global acerca del VIH/sida.

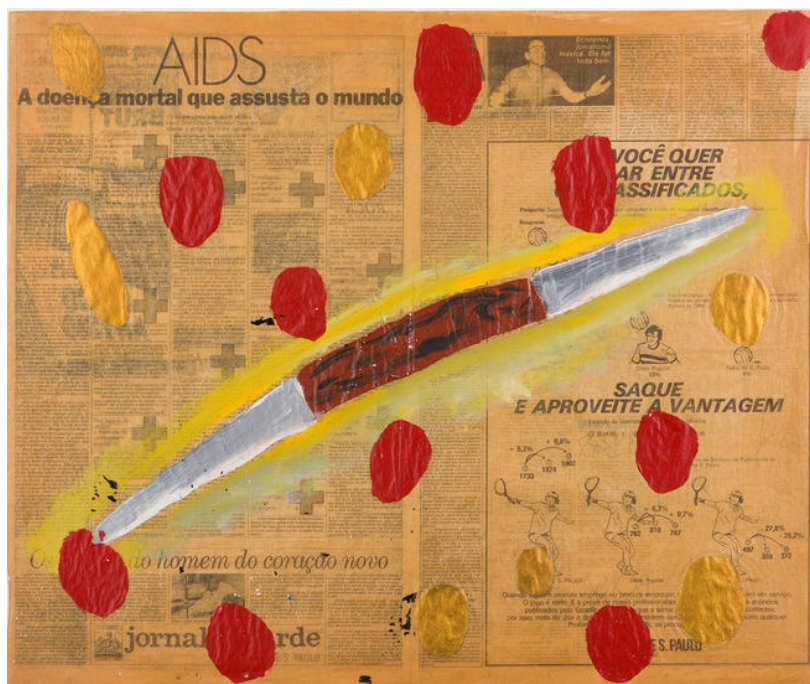
Y en lo que respecta a su producción artística, salta a la vista la precocidad y vehemencia con la que se ha enfrentado a este tema. Antes de los inicios de su producción explícitamente “homosexual” y precediendo incluso la que sería su consagrada poética “seropositiva” —de marcada naturaleza autobiográfica—, Leonilson produjo la pieza *Saque e aproveite a vantagem* (1985). El propio artista explicaría el proceso de creación de esta obra que, por diferentes motivos, es una pieza muy rara dentro de su *corpus*:

“Cogí una página de un periódico en cuanto se empezó a hablar del sida, a mostrar cosas en la prensa de Brasil. Porque al principio era ‘la peste gay’, y este era un artículo interesante, porque estaba comentando el sida y, en la otra página, se trataba de fútbol. Me pareció sugerente y dibujé una navaja grande y había unos círculos. (...)”¹⁵⁵

¹⁵³ Para verificar el desarrollo del sida en España —país en el que el 63% de los casos durante los años ochenta fueron toxicómanos frente al 17% de contagio homosexual—, véase: Martín Hernández, Rut, *El cuerpo enfermo: arte y VIH/sida en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 256-329.

¹⁵⁴ “Yo solo no hago lo que tengo ganas porque tengo miedo/tengo miedo al sida/ tengo miedo de/ tengo miedo del sida/ no quiero morir/ sufriendo como un desgraciado/ y ser gay a día de hoy es la misma cosa que ser judío en la segunda guerra mundial/ el siguiente puede ser tú, la plaga está ahí preparada para pillarte/ esta es la única razón por la que no me lanzo en las cosas”; Henrique, Ricardo F., Bezerra Dias, José Leonilson, *frescoe ulisses*, versión septiembre de 1999, p. 11. [La traducción es mía.]

¹⁵⁵ Leonilson en Pedrosa, Adriano, *Op. Cit.*, p. 257. [La traducción es mía.]



SAQUE E APROVEITE A VANTAGEM, 1985
LEONILSON
ACRÍLICO, TINTA METÁLICA, GOUACHE Y BARNIZ SOBRE PERIÓDICO
58 X 69 CM
FOTOGRAFÍA: ISABELLA MATHEUS / © PROJETO LEONILSON

Sin cubrir completamente el texto de la noticia, el artista aplicó una fina capa de barniz a la doble página del tabloide. Sobre esta superficie, distribuyó los mencionados círculos, en rojo y dorado, además de la navaja dispuesta en diagonal. Antes que impedir la lectura del reportaje, las inserciones pictóricas terminan por reiterar la temática tratada. Resulta muy visible el impactante titular —“Sida: La enfermedad que asusta al mundo”—, que establece además un extraño juego de tensión con el *slogan* de la campaña publicitaria incluida en la página contigua, “Saca y aprovecha la ventaja” —y que el artista, de forma equivocada, confunde con un artículo sobre deporte al recordarlo—.

Esta intervención pictórica sobre periódico, que podría muy bien entenderse como un guiño a la producción gráfica de Beuys que vio Leonilson en Madrid¹⁵⁶, acabó siendo una de las raras veces en las que el artista aludiría de forma inmediata a un tema de impacto socio-político. Ni siquiera es comparable con sus ilustraciones para la periodista Barbara Gancia durante los años noventa, cuando se le encargaban comentarios visuales relacionados con los últimos acontecimientos de actualidad, pero que a menudo daban lugar a evocaciones desligadas del objeto del texto a ilustrar¹⁵⁷.

Sin embargo, aquí, su elaboración visual es indisociable del contenido del que se apropia. Las formas circulares en dos tonos remiten a una simplificación de la sangre seropositiva vista desde una perspectiva microscópica. En vez de manchas realistas, el artista prefería una representación que aludiese a la reacción colorimétrica propia de la detección médica del VIH. A

¹⁵⁶ Véase el apartado 4.1.4.1.

¹⁵⁷ Cf. Ivo Mesquita, *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. 2ª ed. [rev. e ampliada], São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 12.

su vez, la navaja representada añadía una sensación de peligro y gravedad, además de subrayar la participación de objetos cortantes en el imaginario constituido alrededor del sida durante sus primeros años. El propio artista, al comentar en 1993 una de sus series más alabadas, *O Perigoso* (1992) —cuyo trabajo más emblemático consiste en un pequeño círculo “dibujado” con su propia sangre coagulada sobre el papel—, desarrollaba un paralelismo entre un arma blanca y su propia carga viral. Aunque *Saque e aproveite a vantagem* se produjo con anterioridad a la siguiente declaración, ésta parece insinuar una explicación en diferido:

“Yo soy una persona peligrosa en el mundo. Nadie me puede besar. Yo no puedo follar. Si me corto, nadie puede cuidar de los cortes, tengo que ir a un hospital. Hay gente peligrosa porque lleva un arma. Yo tengo una cosa dentro de mí que me convierte en peligroso. No necesito un arma. Bastaría con cortarme. Mira los hombres seropositivos en las cárceles: ellos se cortan y amenazan con contaminar a los otros. Me acuerdo una vez, poco después de hacerme la prueba (...) Fui al hospital para que me extrajesen sangre. Cuando entré en la sala, la chica me miró, se giró hacia su compañera y dijo: ‘Ahhh, éste es de aquellos con los que necesitamos utilizar guantes.’ Es obvio. Estoy de acuerdo completamente¹⁵⁸.”

Tal y como sostenía Bryan S. Turner, la propia idea de flujos fuera del cuerpo desestabiliza cualquier orden posible¹⁵⁹. La epidemia solo agravaría aún más la sensación de un mundo al revés y, es preciso decirlo, no solo para los seropositivos. De ahí que referencias a dichos objetos cortantes son visibles incluso en discursos intolerantes, como los del arzobispo de la ciudad brasileña de Porto Alegre, D. Claudio Colling, en 1987. Oponiéndose a las campañas de concienciación acerca del VIH/sida —que en Brasil tenían tintes más bien poco moralistas, al tratar el sexo como un hecho irrefutable y sobre todo, diverso—, el religioso afirmaba que le “entraban ganas de salir a la calle con un cuchillo bien afilado”, como si sugiriese una solución más efectiva e infalible para la crisis sanitaria. Añadía además que le “entraban ganas de ser un Hitler, que castraba a los gays y esterilizaba a las mujeres¹⁶⁰.” Sin ser ni mucho menos Brasil un caso aislado, sus políticas de prevención —“un ejemplo para otros países menos desarrollados, debido a la eficacia que demostraron”, recuerda Larrazabal—¹⁶¹, se enfrentaban con la virulencia de los sectores más conservadores, entre ellos algunos altos cargos de la Iglesia Católica¹⁶².

¹⁵⁸ Leonilson en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 124. [La traducción es mía.]

¹⁵⁹ Turner, Bryan S., “Social Fluids: Metaphors and Meanings of Society” en *Body & Society*, v. 9, n° 1, Londres/Thousand Oaks/ Nueva Dehli, SAGE Publications, p. 5. [La traducción es mía.]

¹⁶⁰ “No RS, arcebispo ataca propaganda” en *Folha de S. Paulo*, 6 de agosto de 1987, p. 2. [La traducción es mía.] Dichas declaraciones son mencionadas también en Trevisan, João Silverio, *Op. Cit.*, p. 451.

¹⁶¹ Larrazabal, Ibon, *Op. Cit.*, p. 87-88.

¹⁶² La radicalidad de los planteamientos de parte de un sector de la cúpula católica brasileña también llamó la atención de Sontag, que destaca “dos importantes sacerdotes brasileños, el obispo Falcão de Brasília, quien sostiene que el sida es ‘la consecuencia de la decadencia moral’, y el cardenal de Río de Janeiro, Eugenio Sales, quien se queda entre dos aguas y describe el sida a la vez como ‘castigo de Dios’ y como ‘venganza de la naturaleza’.”, Sontag, Susan, *Op. Cit.*, p. 144.

Esta pintura de Leonilson, en apariencia tan displicente en términos políticos, se lanzaba de lleno en este controvertido y candente debate, aunque pueda tratarse de un efecto no deliberado. Sea como fuere, era ésta una sencilla pieza que, al proponer un tema tan conflictivo y estigmatizado, hacía dudar de la veracidad del declarado desinterés de su autor por cualquier forma de militancia. Duda que comparte Tom Kalin, cineasta y fundador del Act Up neoyorkino¹⁶³ quien, habiendo estado en contacto con Leonilson durante sus breves viajes a Estados Unidos a partir de finales de los ochenta, le veía como un creador muy implicado con la coyuntura política global:

“Él solía decir en entrevistas algo así como “no soy un activista”. La verdad es que siempre estaba increíblemente bien informado sobre los acontecimientos políticos, él estaba obsesionado con temas como Reagan, el Muro de Berlín, la Guerra del Golfo (...) Y estaba realmente conectado con todo esto. Se tomaba los acontecimientos políticos de una manera muy personal, como se fuesen extensiones de su propia vida¹⁶⁴.”

Desde su peculiar manera de dejar “atravesarse” por los grandes debates globales, Leonilson obtiene en *Saque e aproveite a vantagem* un objeto insólito dentro de su propia producción. Como una primera incursión al tema del VIH/sida, dicha pieza supone un desvío puntual en su poética, al no apoyarse en disfraces metafóricos. El tratamiento tan fáctico como inusual del sida difiere de las estrategias más sutiles e intimistas propias del resto de su producción¹⁶⁵. Por otro lado, su carácter temprano termina por ubicarla en una posición especial en el recorrido creativo del artista. Sobre todo porque cumple una importante función de revisión dentro de su propia historiografía oficial, poniendo en tela de juicio el extendido relato según el cual Leonilson solo empezaría a referirse de manera directa al sida en 1991, el año de su propio diagnóstico¹⁶⁶.

No sería posible conceder importancia a dicha pieza sin tener en cuenta la experiencia del artista como testigo global del sida. Tal y como propuso este trabajo, circunscribir esta poética a su temprana propensión por los viajes no incurre en un fetichismo biográfico simplista. Más bien,

¹⁶³ Tom Kalin es cineasta y un referente en el cine queer, y miembro fundador de Act Up. Surgido en Nueva York en 1987, Act Up es un acrónimo para “AIDS Coalition to Unleash Power (Coalición del sida para desatar el poder)”, un grupo de activistas organizados en 1987 en Nueva York y que tenían como principal misión llamar la atención sobre la epidemia y, sobre todo, intervenir en las políticas públicas y en los protocolos de investigación científicos. Desde la crítica del arte y de la cultura visual, la historia y las acciones de la agrupación fueron objeto de investigación de Douglas Crimp, uno de sus antiguos miembros; véase por ejemplo: Crimp, Douglas, *AIDS Demographics*, Seattle, Bay Press, 1990. A su vez, Leonilson da muestras de su conocimiento de Act Up en Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, p. 105.

¹⁶⁴ Tom Kalin en “Leonilson Talk + Tour at the Americas Society” en *Visual Aids* [canal de videos online], 28 de octubre de 2017, <https://vimeo.com/243873395>

¹⁶⁵ Esta contundencia discursiva tal vez sería solo comparable con la del ya comentado dibujo *Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados* (c. 1990); véase el apartado 4.1.4.2.

¹⁶⁶ Cf. Lagnado, Lisette, *Op. Cit.*, pp. 53-54. No solo *Saque e aproveite a vantagem* es anterior a este período de producción “seropositiva”, sino que ha recibido una considerable atención en su momento, habiendo sido incluido en la exposición *Velha Mania: desenho brasileiro* y destacado en un reportaje en la revista *Veja*. Dicha exposición, comisariada por Marcus Lontra, tuvo lugar en el Parque Lage en Rio de Janeiro entre el 8 de agosto de 1985 y el 31 de agosto de 1985; véase: *Velha Mania: desenho brasileiro* (cat.), Rio de Janeiro: Escola de Artes do Parque Lage, 1985. El artículo de *Veja*, firmado por Casimiro Xavier Mendonça, donde se comenta: “ (...) Leonilson, 28 años, tiene algunos delicados dibujos a lápiz y también un *collage* de impacto, en el que una navaja de doble filo y manchas de sangre tienen como fondo la página de una noticia de periódico sobre la epidemia del sida, yuxtapuesta al titular de un anuncio: “Saca y aprovecha la ventaja”, véase: Mendonça, Casimiro Xavier de, “A revanche do desenho” en *Veja*, 28 de agosto de 1985, pp. 148 - 150. [La traducción es mía.]

como en este caso, permite vislumbrar y constituir relatos que amplían el *corpus* y la posibilidad de acceder a la complejidad y particularidad de su discurso “seropositivo”. Eso sí, una ampliación dónde sobre todo prima la discontinuidad. Pues como un elemento disonante dentro del conjunto general de la obra de Leonilson, *Saque e aproveite a vantagem* no encontraría interlocutor con ninguna otra de sus obras hasta, efectivamente, 1991.

El año en el que, para Leonilson, las noticias sobre el VIH/sida de los periódicos dejaron de ser solo un miedo teórico para convertirse en un hecho biográfico. El año en el que, desde una mirada más “rara” que nunca, acabaría reconectando de forma inesperada con otro de esos incontables elementos discontinuos de su carrera: su estancia en la capital española. En una “asociación intrigante” entre presente y pasado, ficción y realidad, São Paulo y Madrid, el artista encontraría en una experiencia cultural vivida durante aquel 1981, antes que el comienzo de un relato vital, una insospechada posibilidad de acercarse a su conclusión. Porque pasados diez años, el 19 de octubre de 1991, Leonilson cogía su grabadora y presionaba REC para rescatar otro de los muchos encuentros que pueblan este relato, y que sólo cobraría sentido en aquel preciso momento. Otro encuentro que, al igual que este estudio, trastocaría el orden del relato oficial establecido y, a su modo, comprobaría las posibilidades narrativas inagotables del trayecto “São Paulo-Madrid, 1981”.

“Hoy fui a ver *Relámpago sobre el agua* de Wim Wenders (...) La primera vez que la vi fue en 1981 cuando llegué a Madrid (...), una película sobre la muerte de Nicholas Ray eee Nicholas Ray muere durante la película (...) Nicholas Ray lo estaba aceptando todo eeee él no estaba desesperado por su propia muerte (...)

como si la vida fuese una estación
a la que llegas y piensas que vas a quedarte por mucho tiempo
o que aquello es todo
como si la vida fuese todo
yo estoy pensando mucho en la muerte
he pensado mucho en esta historia
de lo que es
de lo que no es
estar vivo¹⁶⁷.”

¹⁶⁷ Extraído del manuscrito no publicado de Henrique, Ricardo F., Bezerra Dias, José Leonilson, *frescae ulisses*,..., p. 71. [La traducción es mía.] *Lightning Over Water*, en castellano *Relámpagos sobre el agua*, es un documental de 1980, estrenado en 1981, en el que Wim Wenders viajó a Nueva York para rodar los últimos días del director de culto, Nicholas Ray, en estado terminal a causa de un cáncer. Siendo una colaboración entre Wenders y Ray, la película se convirtió en un clásico del cine contemporáneo al abordar con crudeza la representación visual de la muerte, trastocando las tradicionales divisiones entre documental y ficción. Además, para un análisis más cinéfilo, también funcionaba como un testimonio del ocaso de una generación clásica del cine de Hollywood, visto por uno de los representantes del joven cine europeo de los ochenta. Para diferentes análisis de esta película, véase: Margulies, Ivone, “Delaying the cut: the space of performance in *Lightning Over Water*” en *Screen*, v. 34, nº1, primavera 1993, pp. 54-68; Geist, Kathe, *The Cinema of Wim Wenders: from Paris France to Paris Texas*, Londres, UMI Research Press, 1988, pp. 81-109; Palazón Meseguer, Alfonso, *Wim Wenders: Fragmentos de un cine errático*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000, pp. 65-66; Russell, Catherine, *Narrative Mortality, Death, Closure and New Wave Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 67-104 y Amorós, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005, pp. 71-88. La película en versión original se estrenó en Madrid durante las primeras semanas de marzo de 1981, en la sala 4 del Cine Alphaville, ubicado originalmente en la Calle Martín de los Heros. Además Wim Wenders visitó la ciudad y estuvo en dicha sala en el estreno, pero también para anunciar la proyección de un ciclo con sus películas anteriores que ocurría en paralelo a las sesiones de *Relámpagos sobre el agua*; véase: Crespo, Pedro, “‘Relámpagos sobre el agua’ de Nicholas Ray y Wim Wenders” en *ABC*, 15 de marzo de 1981, p. 55; *ABC*, 13 de marzo de 1981, p. 6; “El mundo del Espectáculo” en *ABC*, 17 de marzo de 1981, p. 70.

6. Conclusiones / Conclusions

Finalizado el itinerario propuesto por esta investigación, se comprueba la pertinencia del enfoque historiográfico centrado en el viaje de Leonilson a Madrid en 1981. Mediante el método biográfico de investigación y escritura, se pudo verificar que dicha experiencia temprana e internacional dejó huellas cruciales tanto en su desarrollo personal y profesional, como en la constitución de su singular lenguaje artístico. Las experiencias culturales vividas por el entonces joven artista en São Paulo y en la capital española permitieron un análisis de ambos contextos, además de una perspectiva contrastada entre las dos ciudades, que experimentaban, a inicios de los ochenta, sus respectivos procesos de democratización. Asimismo, la intensa y constante actividad turística de Leonilson demostró ser un marco analítico idóneo inclusive para la interpretación de periodos posteriores y, en apariencia, al margen del traslado São Paulo-Madrid, 1981. Hallar atributos subversivos y “raros” en un turista como Leonilson, produjo conocimientos sobre un periodo a menudo ignorado por la historiografía oficial de este artista. Y se comprobó que su naturaleza cosmopolita e inestable es indisociable de su proyecto artístico autobiográfico, puesto que éste se alimenta de esta subjetividad flexible y errática, propia de un individuo siempre en tránsito —como se ha visto en los diferentes autores empleados, entre los que destacan Doreen Massey, Sueli Rolnik, Julia Kristeva, James Clifford y Dean MacCannel—.

Una de las aportaciones primordiales del presente estudio fue la constatación y revisión del proceso que hizo de Leonilson un mito en la historia del arte reciente de Brasil. Mediante lo expuesto en el primer capítulo, en el que se examinó el conjunto de relatos establecidos sobre el artista —desde su aparición en la escena profesional brasileña hasta la actualidad—, se comprobó cómo nuestro objeto de estudio demandaba renovadas aproximaciones teóricas e historiográficas. Pues la producción relativa al periodo estudiado contradice la cohesión técnica que consagró a Leonilson en los años noventa —dibujos y bordados—, además de disenter de su aclamada poética subjetiva —centrada en su propia experiencia como homosexual seropositivo—.

Un examen pormenorizado de sus días en la capital española demostró que, en esta ciudad, el brasileño hizo gala de un espíritu de gran experimentación, marcado por una indefinida heterogeneidad de soluciones plásticas y motivos temáticos en las obras de esta etapa. Aunque muchos de estos experimentos “reaparecerían” en su producción posterior, se verificó que el estudio de este contexto específico trastoca nociones cualitativas como “madurez” y “maestría”, empleadas para justificar la habitual ordenación progresiva de su obra. Una ordenación que —instituida por Lisette Lagnado y afirmada por Adriano Pedrosa y Ricardo Resende, entre otros— buscó un rigor analítico en la lógica modernista de la superación de las formas. Sin negar la esencial contribución de estos autores, y lejos de pretender homogeneizar una trayectoria creativa constituida por múltiples tendencias, se constató que la producción de Leonilson, antes que una línea progresiva de sucesivas rupturas, fue más bien una trayectoria de idas y venidas, plagada de diálogos intermitentes con diversas y contradictorias fuentes visuales. patente

También se hizo evidente que son muchas las lecturas obviadas, o incluso silenciadas, en la actual fortuna crítica del artista —en especial, las reivindicaciones relacionadas con perspectivas de género y *queer*—. En este sentido, se ha comprobado que dicha fortuna crítica no es más que un relato en disputa, tal y como Stuart Hall y Douglas Crimp definían la historia desde los estudios culturales. Por eso, el Leonilson que defiende esta investigación —“madrileño”, joven, vitalista y curioso—, termina revisando la centralidad histórica que ocupa su versión más canónica y oficial: el joven artista desolado y frágil, frente a una muerte anunciada. Y, sobre todo, se confirma la pertinencia de asociar su subjetividad “subalterna” a la categoría de “turista”, ya que, dentro de lo posible, esta asociación rompe con la idealización heroica del viajero modernista —pese a la necesidad de considerar los privilegios de Leonilson, dada su condición como joven masculino de clase media urbana—.

De ahí la importancia que cobró, en este análisis sobre el paso del artista por Madrid, la observación de sus experiencias vitales previas y formación artística en São Paulo. Al componer este relato inédito, edificado a partir de una “cartografía” trazada por sus relaciones con diferentes instituciones y agentes culturales entre 1975 e inicios de 1981, fue posible detectar y evaluar su rica experiencia formativa; experiencia que rebate la habitual definición de Leonilson como un sujeto esencialmente anti-académico. Aunque sea cierto que poco tenía de teórica su peculiar aproximación al arte de su tiempo, el estudio de sus fuentes paulistanas cuestionó la idea de su celebrada capacidad autodidacta. Se invalidaba por tanto el uso de nociones como “talento innato” o “predestinación” —cualidades a menudo asociadas a este artista—, en favor de una atención al laborioso proceso de formación de su lenguaje, marcado por esfuerzos, pruebas, errores, apropiaciones y, ante todo, estudio —aunque éste tomase formas poco ortodoxas—. Además, la recuperación de este período evidencia que, pese a que Leonilson manifestase su insatisfacción con el circuito artístico paulistano, no solo se encontraba completamente integrado a la élite artística de su ciudad, si no que también este circuito congregaba a agentes con una vigorosa producción y un fructífero diálogo con el contexto internacional. Por ello, el relato aquí propuesto desactiva cualquier automatismo interpretativo que justifique la decisión del artista por dejar São Paulo e irse a Madrid mediante una lógica simplista, basada en un jerárquico binomio “carestía-abundancia”.

Al indagar en los posibles motivos de su elección por esta ciudad de destino, se pudo constatar el prácticamente nulo interés del brasileño por la producción e instituciones artísticas de España. No obstante, este viaje fue ante todo el acto irreflexivo de un joven que, buscando independizarse del entorno familiar, decidió mudarse a un país que le ofrecía facilidades por el idioma y que ya había conocido con anterioridad, en una excursión formativa como técnico en turismo durante 1976. Sin embargo, al mismo tiempo que Madrid demostró ser un espacio de extrema libertad, que compartió con otros artistas paulistanos que coincidieron allí con él —Luiz Zerbini, Ciro Cozzolino y Sergio Niculitcheff—, fue posible constatar también que esta ciudad impresionó al joven brasileño por la cantidad de exposiciones internacionales que, como ya se ha mencionado, marcaron la agenda cultural de la Transición Española.

El análisis de las experiencias vividas por Leonilson en la capital española ha hecho posible un relato alternativo respecto de aquellos que, de manera habitual, resumen la historia

cultural reciente de la ciudad. Su paso por la capital actúa como un singular testimonio en un año clave para el sistema artístico local —marcado por la llegada del *Guernica* de Pablo Picasso, de los preparativos de la feria ARCO que se inauguraría el año siguiente, y de la realización de innumerables muestras internacionales en diferentes salas privadas y galerías—. Clave porque, al igual que la “cartografía” del circuito artístico paulistano, el “Madrid, 1981” analizado es un retrato cultural dibujado por los trayectos y preferencias del brasileño. Queda claro además que no formó parte de los círculos pictóricos figurativos y de la naciente Movida Madrileña —en gran medida, la cara más visible de la participación del sector artístico español en la promoción turística del país, como argumenta Jorge Luis Marzo—. Sin embargo, se ha podido probar que, desde su perspectiva como observador extranjero, Leonilson se sintió atraído por otras de las particularidades de este proceso de modernidad desarrollado por la capital española: era Madrid el símbolo de una “España poco española”, más bien europea, y por lo tanto, indiscutiblemente moderna.

Sin embargo, no deja de ser llamativo que, al indagar en la función pedagógica de este viaje a Madrid, se haya descubierto que, una vez allí, la modernidad que cautivó a Leonilson fue una fundamentalmente germana. Y para ello, fue esencial el estudio detallado del encuentro entre el artista y el galerista alemán Heinrich Ehrhardt. Pues, como se ha comprobado en el capítulo cuarto, junto con la exposición del artista suizo-alemán Paul Klee, en la Fundación Juan March, la aproximación a la producción de Joseph Beuys, de Eva Hesse y de Blinky Palermo, en la galería de Ehrhardt, significó un hito artístico crucial en esta primera experiencia internacional de Leonilson. Además de haber demostrado el impacto de estos artistas alemanes en su producción inmediata, se identificó también la impronta en la producción considerada “madura”, en la que el brasileño se apropió de manera sistemática del legado de estos consagrados artistas, contaminándolos con sus propias narrativas subjetivas. De este modo, se puede afirmar que este viaje no fue un evento biográfico lateral, sino que permite confirmar la sofisticación de las referencias que manejaba el brasileño, que citaría como fuentes de inspiración a lo largo de toda su carrera.

Desde el punto de vista productivo, se comprueba la función ejercida por esta ciudad como un laboratorio experimental. Liberado de las limitaciones creativas impuestas por los cursos académicos, Leonilson se lanzó de lleno a experimentar con múltiples temas y técnicas. Aunque el *corpus* producido durante su residencia en Madrid ya insinuaba la importancia que el dibujo y la acuarela tendrían en su arte, también se han podido probar aproximaciones puntuales a la pintura sobre lienzo y al *collage*. De igual manera, se pudo confirmar que incluso en este momento inicial de su carrera profesional, Leonilson manifestaba una gran determinación por triunfar en el circuito comercial, como demuestra la organización de su primera exposición individual en el extranjero —realizada en la Casa do Brasil— que incluso llamó la atención de la crítica local, sobre todo al tratarse de un artista desconocido en un espacio algo fuera del circuito. Se ha podido observar también la extrema facilidad de Leonilson para integrarse socialmente y tejer una red de contactos profesionales, como atestigua su duradera relación en el tiempo con el círculo de Ehrhardt. Y respecto de las ventas, se observó que debido a la

imprecisión de los datos aportados por el propio artista y a la falta de registros para cotejar, ha sido imposible confirmar el éxito comercial de dicha muestra. Por los motivos aducidos, resulta incuestionable el *status* que el viaje analizado confiere a Madrid, pues esta ciudad se ha revelado como un importante centro de formación y producción en la carrera de Leonilson.

Asimismo, se verificaron en el capítulo quinto las consecuencias historiográficas de asociar la definición de Leonilson como un “turista” con su condición como homosexual y portador del virus VIH. En un contexto *a priori* alejado biográfica y artísticamente de su producción “gay” y “seropositiva”, como fue “Madrid, 1981”, se descubrió una cualidad crítica y subversiva en su vocación turística. Mediante el aparato analítico provisto por la “homotextualidad” —empleado con anterioridad por Rudi Bleys— se localizó una “rareza” en esta estancia madrileña, lo que hizo posible un análisis donde lo *queer* se dirigió hacia el campo semántico de los viajes y las metáforas de movilidad. Como consecuencia, se detectó una insospechada carga reivindicativa en esta producción que, con gran frecuencia, es considerada solo como un proyecto autobiográfico sentimental y por tanto, apartado de las problemáticas colectivas. No obstante se trata de una producción que, ya desde Madrid, parecía indagar en la capacidad de la comunidad homosexual para generar sus propios espacios de sociabilidad y afectividad. Por otra parte, puesto que el inicio de la andadura de este artista por el mundo se dio en paralelo a los primeros diagnósticos del VIH/sida en los países occidentales, fue posible sugerir significados políticos a su demostrada vocación cosmopolita. Más que una mera coincidencia cronológica, este repensar las huellas de 1981 en Leonilson desde la historia de las disidencias sexuales permitió concluir que, frente a una aterradora epidemia —considerada por muchos como la contracara del proyecto neoliberal—, este “turista entendido” pudo actuar como difusor de conocimientos acerca de un mal que, todavía a inicios de los ochenta, estaba cargado de mistificaciones, prejuicios y desinformación. Y que, frente a una crisis sanitaria mundial que alteró todas las formas de saberes y poderes, propuso a través de su poética nuevas formas de generar y habitar los espacios. Pues con su “mirada marginal” —reivindicada por el activista y escritor João Silverio Trevisan—¹, Leonilson utilizó su sutil mordacidad para ejercer una crítica a la cultura, a la vez que se permitía anhelar un mundo diferente.

Desde un punto de vista metodológico, la falta de fuentes relacionadas con el período estudiado pudo compensarse gracias a una exhaustiva revisión de la biblioteca personal del artista, hoy día conservada en el Projeto Leonilson, en São Paulo. Además de servir como archivo documental, también ha resultado ser en sí un proyecto autobiográfico, y junto con sus correspondencias, diarios, agendas y documentos personales, permitió hacer visibles hechos silenciados, así como subrayar la variada red de intereses culturales de Leonilson. En definitiva, es su biblioteca un inagotable retrato de su cosmopolitismo. De igual manera, conversaciones con testigos y expertos en el tema estudiado se comprobaron instrumentos de investigación imprescindibles, ya que a través de estas apreciaciones subjetivas se logró iluminar una fase ignorada en los relatos consolidados por la historiografía oficial.

¹ Trevisan, João Silverio, *Devassos no Paraíso*, Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 510.

Como resultado de la expansión del arco temporal analizado habitualmente en esta historiografía, se ha logrado ampliar el *corpus* de documentación y obras relacionadas con este período temprano en la carrera de Leonilson. Entre los documentos descubiertos durante el proceso de investigación, destacan los registros fotográficos como los de Ana Cavalcanti — incluidos en el cuarto capítulo—, que son testimonios inéditos de los hábitos culturales del artista en Madrid. Además, las correspondencias facilitadas por Margot Crescenti confirmaron la red de contactos del brasileño en la ciudad. Junto con la búsqueda de evidencias documentales, se llevó a cabo el visionado técnico de muchas piezas producidas durante su estancia en Madrid — localizadas tanto en esta ciudad como en colecciones en São Paulo y Rio de Janeiro—, logrando descubrir piezas que hasta ahora habían estado en paradero desconocido². Además estos hallazgos se incorporaron al archivo del Projeto Leonilson y al catálogo razonado oficial del artista publicado en 2017³, registrando estos logros obtenidos de cara a futuros estudios sobre Leonilson.

También es preciso recalcar que ésta es la primera investigación académica sobre Leonilson desarrollada en una institución fuera de Brasil. Es por ello, que no solo promueve la internacionalización de su legado, sino que se confía que suscite un mayor interés hacia su obra por parte de las instituciones españolas. Pues, como se ha demostrado en estas páginas, España comparte innegables nexos con la trayectoria vital de dicho artista. Pero, sobre todo, porque esta experiencia particular de Leonilson activa un diálogo transnacional, que a su vez permite reconsiderar los agentes “extranjeros” que, como él, han jugado un papel decisivo en los respectivos procesos de modernización de finales del siglo XX en ciudades como São Paulo y Madrid.

De ahí que, a raíz de estos resultados, se puedan identificar futuras líneas de investigación. La primera sería la expansión de esta metodología al estudio de los otros muchos viajes que Leonilson realizó con posteridad, como a Italia, Alemania, Holanda y Estados Unidos. Por otro lado, se ha observado que, a pesar de que Brasil haya presentado una de las más altas tasas de VIH/sida durante los años de la epidemia, se ha constatado a lo largo de este estudio una flagrante falta de investigaciones —ya fuesen de naturaleza académica o curatorial— dedicadas con exclusividad a las producciones “seropositivas” en el ámbito de las artes visuales brasileñas. A partir del análisis sobre la obra de Leonilson, se podría sopesar si existen y, en tal caso, cuales son los marcadores esenciales de una producción en Brasil alrededor de los debates generados por la epidemia. Y por fin, se podría ampliar el alcance de los actuales resultados a una investigación acerca de los múltiples casos de artistas contemporáneos que, en algún momento de su carrera, han dejado Brasil para instalarse en España, y que de diferentes modos activaron este fecundo y singular diálogo cultural Sur-Sur.

Den lugar o no a futuros estudios estos resultados, la presente tesis extrae de todo ello una conclusión fundamental, y es que la especificidad de este Leonilson “madrileño” permite alcanzar un entendimiento mucho más completo y complejo de su vida y obra, debido al carácter

² Destaca el hallazgo de la acuarela *Sin título* (1980), propiedad de Cecilia Arcos Diz, y comentada en el apartado 4.2.2.2.

³ Véase: *Leonilson: catálogo raisonné*, v. 1, 2 y 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017.

fragmentario y, en ocasiones, contradictorio de las narrativas resultantes. Porque al asumir la “rareza” como parte intrínseca de lo estudiado —concediéndole un valor insumiso frente a los protocolos analíticos habituales— lo que se obtiene, además de un relato histórico inédito, es la posibilidad de revisar y perfeccionar los ya establecidos. Si el presente trabajo ha podido contribuir a este propósito, habrá superado con creces su ambición inicial, aunque admitiendo que todo relato histórico puede resultar incompleto. Y aún más al tratarse de un artista que no solo afirmaba —en su vida y en su arte— que “son tantas las verdades”, sino que tenía el desparpajo de desafiar a cualquiera que intentase ordenar sus significados e interpretar sus paradojas. Pues como dijo una vez Leonilson, desautorizando cualquier pretensión analítica: “Yo pinto porque quiero. Quien quiera estudiarme, que me estudie⁴”.

⁴ Ribondi, Alexandre. “Transvanguardismo: A arte de descomplicar a arte” en *Jornal de Brasília*, 9 de noviembre de 1985. [La traducción es mía.]

Concluding this research's suggested itinerary, the relevance of the historiographical approach surrounding Leonilson's trip to Madrid in 1981 is demonstrated. The biographical research and writing method showed that such an early and international experience left crucial vestiges not only in his personal and professional evolution, but also in the constitution of his unique artistic language. The cultural experiences that this artist went through in his early years in São Paulo and in the Spanish capital enable an analysis of both contexts, as well as a contrasting perspective between these cities that were going through their own democratization processes in the early eighties. Besides, it even became evident that Leonilson's intense and constant tourist activity was an ideal analytic frame to interpret later periods that are apparently detached from his journey to Madrid in 1981. Finding subversive and "queer" traits in a tourist such as Leonilson generated knowledge about a period that was often ignored in his official historiography. Plus, it was confirmed that his cosmopolitan and unstable nature can not be detached from his autobiographical artistic project, since such project fuels from a flexible and wandering subjectivity that characterizes individuals who are in constant transit, as can be seen in many of the mentioned authors such as Doreen Massey, Suely Rolnik, Julia Kristeva, James Clifford and Dean MacCannel.

One of the fundamental contributions of this study was corroborating and reviewing the process that turned Leonilson into a myth in the recent Brazilian history of art. By analyzing validated stories about the artist in the first chapter, from his debut in the Brazilian professional scene until nowadays, it became clear that our object of study required renovated theoretical and historiographical approaches, since the production that relates to the studied period contradicts the technical cohesion that established Leonilson as an artist in the 90's –drawings and embroidery-, and also deviates from his acclaimed subjective poetics that revolve around his own experience as an HIV-positive homosexual.

A thorough analysis of the time Leonilson spent in Madrid revealed his grand experimental spirit in this city, which was influenced by an indefinite heterogeneity of plastic solutions and thematic motives in the works of this period. Even though several of these experiments would "reappear" in his latter production, it was verified that the study of this specific context affects qualitative notions like "maturity" and "mastery", both of which were used to explain the common progressive order in his work. An order that, instituted by Lisette Lagnado and confirmed by Adriano Pedrosa and Ricardo Resende among others, pursued an analytical precision in the modernist logic of the overcoming of forms. In no way denying these authors' fundamental contributions or trying to standardize a creative path consisting in multiple tendencies, it was shown that Leonilson's production was, rather than a progressive line consisting of consecutive ruptures, a non-linear path filled with intermittent dialogues with diverse and contradictory visual sources.

It also became evident that several readings in the artist's current critical fortune are left out and even silenced, specially the ones related to gender and queer perspectives. On this matter, it has become evident that such critical fortune is no more than a questionable story, the

same way Stuart Hall and Douglas Crimp defined history from cultural studies. This is why the version of Leonilson that this research advocates — “Madrilenian”, immature, curious and full of life—, revises the historical core of his most recognized and official version: the young, desolated and fragile artist that faces an imminent death. And, overall, the importance of associating his “subaltern” subjectivity to the “tourist” category is confirmed, because within the realms of possibility, this association breaks the heroic idealization of the modernist traveler, despite acknowledging Leonilson’s privilege of being a masculine-looking urban middle class young male.

Hence the importance of observing Leonilson’s crucial previous experiences and artistic education in São Paulo when analyzing his period in Madrid. By creating an unknown story built from a “cartography” promoted by his relationship with different institutions and cultural agents from 1975 to early 1981, it was possible to detect and evaluate his rich formative experience that refutes his prevailing definition as an essentially anti-academic character. Although it is true that his peculiar view of the art in his time was far from being theoretical, the study of his sources in São Paulo questioned the idea of his acclaimed self-taught abilities. Thus, the use of labels often associated to the artist such as “natural talent” or “fate” was replaced by an acknowledgement of the hard process of creating his own language, which was marked with effort, trial and error, appropriations and, most importantly, study – even if such study happened in an unorthodox way —. Additionally, the retrieval of this period reveals that although Leonilson showed his dissatisfaction towards the art scene in São Paulo, not only was he fully integrated with his city’s artistic elite, but this scene gathered agents who had a vigorous production and fertile dialog with the international context. Thus, the idea proposed here deactivates any interpretative automatism that justifies Leonilson’s decision of moving from São Paulo to Madrid through a simplistic lens based in a hierarchic binary logic of “shortage – abundance”.

By looking into the possible reasons for choosing this specific destination city, the virtually null interest of Brazilians towards the productions and artistic institutions in Spain was confirmed. Nevertheless, this trip was mainly an impulsive decision by a young man that was looking for independence from his family and decided to move to a country that spoke a similar language to his own and that he had already visited during a formative excursion as a tourism technician in 1976. However, while Madrid proved to be an extremely free space that he was able to share with other artists from São Paulo he met there –Luiz Zerbini, Ciro Cozzolino and Sergio Niculitcheff –, this city made an impression on the young Brazilian because of the amount of international expositions that, as it has been mentioned, left a footprint in the cultural agenda of the Spanish Transition to Democracy.

The analysis of Leonilson’s experiences in the Spanish capital made it possible to create an alternative story about those who, on a daily basis, sum up the city’s recent cultural history. His path in the city is a unique testimony in a key year to the local artistic system, which was influenced by the arrival of Pablo Picasso’s *Guernica*, by the arrangements of the ARCO fair that would begin next year, and the uncountable international exhibits in several private showrooms and galleries. It is considered to be key because just as the “cartography” of São Paulo’s artistic circle, the analysis of “Madrid, 1981” displays a cultural portrait drawn by the artist’s paths and preferences. In addition, it became clear that he was not a part of the figurative pictorial circles

and the growing Madrid Scene (in Spanish: La Movida Madrileña) – basically the most visible face of the participation of the Spanish artistic sector in the country's tourist promotion, as stated by Jorge Luis Marzo—. However, it was confirmed that, from his perspective as a foreign observer, Leonilson felt attracted to some other traits of the Spanish capital's modernity process: Madrid was the symbol of a rather European “Not-so-Spanish Spain”, and therefore, undeniably modern.

Nonetheless, when researching about the didactic role of this trip to Madrid, it was interestingly revealed that once Leonilson got there, the modernity that captivated him was fundamentally German. In order to discover this, it was essential to thoroughly study his encounters with the German artist and gallery owner Heinrich Ehrhardt. Because, as it was demonstrated in chapter four, along with the exposition of the Swiss-German artist Paul Klee in Fundación Juan March, getting close to Joseph Beuys', Eva Hesse's and Blinky Palermo's production in Ehrhardt's gallery meant a crucial artistic milestone in Leonilson's first international experience. On top of showing the impact of these German artists in his immediate production, such impact also left its mark in a production that was considered “mature”, in which the Brazilian artist systematically owned the legacy of these renowned artists, splashing them with his own subjective narratives. Therefore, it can be stated that this trip was not a lateral biographic event; conversely, it allows us to confirm the sophistication of the references that Leonilson used and cited throughout his whole career.

From a productive point of view, the role of this city as an experimental lab is validated. When being freed from creative limitations imposed by academic courses, Leonilson dove into multiple topics and techniques. Even though the *corpus* produced during his residency in Madrid already suggested the importance that drawing and watercolor would have in his art, there were also specific approaches to canvas painting and *collage*. Likewise, even in such an initial point in his professional career, Leonilson showed a great determination to succeed in the commercial circuit as well, as can be seen in the organization of his first individual exhibit abroad, held in Casa do Brasil, which called local media's attention due to the fact that this was an unknown artist occupying a space outside the circuit. It is also remarkable how easily Leonilson integrated socially and built a professional network, as it was shown in his long-lasting relationship with Ehrhardt's circle. When it comes to the sales, the imprecision of the sales records that the artist kept and the lack of records to compare them with make it impossible to determine the commercial success of the exhibit. Due to the aforementioned reasons, the *status* that the analyzed trip confers to Madrid is undeniable, since this city was a clear and important formation and production center in Leonilson's career.

Additionally, in chapter five the historiographical consequences of defining Leonilson as a “tourist” along with his condition of being an HIV-positive homosexual were reviewed. In an *a priori* context biographically and artistically far from his “gay” and “HIV-positive” production, like “Madrid, 1981”, a critical and subversive quality in this tourist vocation was discovered. Through the analytical instrument given by the “homotextuality”, previously used by Rudi Bleys, a “rarity” was identified in this Madrilénian stay, which enabled an analysis where the *queer* entered the semantic field of trips and mobility metaphors. Consequently, an unexpected reclaiming force was

detected in this production, which is often seen as a mere emotional and autobiographic project separated from collective problems. However, since it began in Madrid, this production seemed to look into the ability of the homosexual community to generate their own sociability and affectivity spaces. On the other hand, since Leonilson's path began at the same time as the spreading of the first HIV/AIDS diagnoses in western countries, it was possible to attribute political meanings to his evident cosmopolitan tendencies. More than it being just a chronological coincidence, reviewing the marks of 1981 in Leonilson since the history of sexual dissidences allowed us to conclude that, when facing a scary epidemic considered by many as the contrary to the neoliberal project, this "knowledgeable tourist" was able to function as a diffusor of knowledge regarding an affection that back in the early eighties was stained with myths, prejudices and lack of information. Plus, facing a world sanitary crisis that changed the world as we knew it, he suggested through his poetry new ways of generating and inhabiting spaces. With his "marginal perspective", reclaimed by the activist and writer João Silverio Trevisan⁵, Leonilson used his subtle criticism to judge the culture, at the same time he longed for a better world.

From a methodological point of view, it was possible to overcome the lack of sources related to the studied period thanks to a thorough review of the artist's personal book collection, nowadays preserved by Projeto Leonilson in São Paulo. Aside from being a documental archive, it has come to be an autobiographical project *per se*, which with all the correspondence, diaries, journals and personal documents, allowed to shed a light on silenced events, as well as highlight Leonilson's diverse cultural interests. His book collection is most definitely an endless portrait of his cosmopolitanism. In the same way, conversations with witnesses and experts in the field were proved to be essential research instruments, since due to these subjective appraisals, it was possible to reveal a phase that is commonly ignored in the consolidated stories of the official historiography.

As a result of the expansion of the time span that is commonly analyzed in this historiography, the documentation *corpus* and work related to this early period in Leonilson's career could be extended. Among the documents that were discovered in the research process stand out Ana Cavalcanti's photographic records that display the artist's cultural habits in Madrid, which are included in chapter four. Besides, the correspondence provided by Margot Crescenti corroborated the network of this Brazilian artist in the city. Along with the quest of documental evidence, a technical observation of many of the pieces he produced during his stay in Madrid was carried out, which are located in the aforementioned city as well as in São Paulo and Rio de Janeiro, therefore discovering pieces whose whereabouts had been unknown until now⁶. In addition, these findings were added to Projeto Leonilson's archive and to his official catalogue raisonné published in 2017⁷, thus granting a record of these accomplishments to future studies about Leonilson.

⁵ Trevisan, João Silverio, *Devassos no Paraíso*, Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 510.

⁶ For instance, *Untitled* (1980), property of Cecília Arcos Diz, that is analyzed in the section 4.2.2.2.

⁷ Cf. *Leonilson: catálogo raisonné*, v. 1, 2 y 3, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017.

It is also necessary to stress that this is the first academic research about Leonilson carried out in an institution outside Brazil. For this reason, it not only promotes the internationalization of his legacy, but also expects to raise a bigger interest of Spanish institutions for his work, since Spain, as it has been shown throughout this paper, shares undeniable bonds with Leonilson's vital career path. But, on top of that, it is because Leonilson's particular experience activates a transnational dialogue that allows a revision of "foreign" agents that, as himself, have played a decisive role in their respective modernization processes in the end of the XX century in cities like São Paulo and Madrid.

Due to these results, future lines of research can be identified. The first one is expanding this methodology to the study of several other trips that Leonilson took after living in Spain, like Italy, Germany, the Netherlands and the United States. On the other hand, it was observed that, despite Brazil having had one of the highest HIV/AIDS rates during the epidemic years, this study revealed a lack of exclusive research, either academic or curatorial, of the "seropositive" productions in Brazilian visual arts. Based on the analysis of Leonilson's work, it could be weighted whether there are, and if so, which are the essential markers of a production around the debates generated by the epidemics in Brazil. And, finally, the scope of the current results could be extended to a research about the several cases of contemporary artists that, at some point in their career left Brazil to reside in Spain and that in different ways activated this fertile and unique South-South cultural dialogue.

Whether these results lead to future studies or not, the present thesis extracts a fundamental conclusion from them: the specificity of this "Madrilenian" Leonilson allows a wider and deeper understanding of his life and work due to the fragmentary and sometimes contradictory nature of the resulting narratives. Because by accepting "eccentricity" as an intrinsic part of what is studied – awarding it a rebellious value towards usual analytical protocols – what is obtained besides an unprecedented historical story, is the possibility of reviewing and perfect the previously established ones. If the present work was able to contribute to this purpose, it will have immensely exceeded its initial expectations, though still admitting that all historic narratives can turn out to be incomplete. Specially when talking about an artist that not only stated –both in his personal life and his art—that "there are so many truths"¹, but also dared to confront whoever tried to impose an order into his meaning and interpret his paradoxes. Because, as Leonilson once said discrediting any analytical ambition, "I paint because I want to. Whoever wants to analyze me, go ahead"⁸.

⁸ Ribondi, Alexandre. "Transvanguardismo: A arte de descomplicar a arte" en *Jornal de Brasília*, November 9th 1985. [Translated by the author]

7. Referencias

7.1. Material bibliográfico y documental

“‘Cartas a um amigo’, até hoje, no Unhão” en *Jornal da Bahia*, 30 de mayo de 1980.

“A Arte nos anos 80” en *O Estado de São Paulo*, 10 de agosto de 1985.

“A Jeunesse Doirée” en *Galeria: revista de arte*, São Paulo, nº 1, 1986, pp. 28-32.

“Agenda de la Villa” en *ABC*, 15 de diciembre de 1978, p. 29.

“Agotamiento, palabrería y politización” en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VII, nº 62, noviembre/1981, p. 13.

“Aquellos maravillosos Arcos: Entrevista a Juana de Aizpuru realizada por Alberto López Cuenca (extracto) 23 de febrero de 2004)” en *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 1, Barcelona/San Sebastián/Sevilla, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Arteleku -Diputación Foral de Gipuzkoa/UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 93-96.

“Artistas en Madrid: Entrevista con Manuel Calvo” en *Un Sereno Transitando la Ciudad*, 07 de octubre de 2014, <http://unserenotransitandolaciudad.com/2014/10/07/artistas-en-madrid-entrevista-con-manuel-calvo/>

“As várias facetas do artista Lasar Segall, no museo que é dele” en *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 de julio de 1980.

“Aster: Artes”, *Folha de S. Paulo*, 19 de noviembre de 1978, p. 84.

“Biotes-coqueiro para o verão”, *Folha de São Paulo*, Beleza, 25 de enero de 1987, p. B-9.

“Con Twombly se inicia una aventura” en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, nº 56, enero de 1981, p. 1.

“Condenados ao moderno” en *Tribuna da Imprensa*, 26 de diciembre de 1953.

“Cor e aquarela de José Leonilson no Solar do Unhão” en *Jornal da Bahia*, 14 de mayo de 1980.

“Cotações” en *Galeria: revista de arte*, São Paulo, nº 24, 1991, pp. 80-81.

“El ‘Guernica’ ya está aquí”, *La Vanguardia*, Madrid, 11 de septiembre de 1981, p. 9.

“El amor happening de Luis Zerbini y Regina Casé” en *Galeria: revista de arte*, São Paulo, nº 1, 1986, pp. 28-32.

“El Guernica de Picasso llega hoy a Madrid en un vuelo regular”, *El País*, 10 de septiembre de 1981.

“El mundo del Espectáculo” en *ABC*, 17 de marzo de 1981, p. 70.

“El MUSAC estrenará en junio una exposición itinerante dedicada a Leonilson” en *Arteinformado*,

25 de enero de 2013, <http://www.arteinformado.com/magazine/n/el-musac-estrenara-en-junio-una-exposicion-itinerante-dedicada-a-leonilson-3296>

“El Museo Español de Arte Contemporáneo ha sido transformado para recibir la exposición antológica del centenario de Picasso” en *El País*, 3 de noviembre de 1981.

“Expressão artística de 12 jovens” en *Folha da Tarde*, 12 de marzo de 1985.

“Fuerte depreciación de la peseta en 1981”, *El País*, 7 de enero de 1982, https://elpais.com/diario/1982/01/07/economia/379206007_850215.html

“Glaesemer: ‘Klee nunca provocó la ruptura con la realidad objetiva’” en *ABC*, Cultura y Sociedad, 18 de marzo de 1981, p. 45

“Introdução” en *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 1, septiembre/octubre/noviembre de 1975, p. 4.

“José Leonilson morre em São Paulo aos 36 anos”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de mayo de 1993, País, p. 4-0.

“Joseph Beuys: We are the revolution” en *Flash Art*, nº 261, Julio/Agosto/Septiembre de 2008, <http://www.flashartonline.com/article/joseph-beuys-2/>

“La exhibición pública del "Guernica" coincide hoy con el centenario de Pablo Picasso” en *El País*, 25 de octubre de 1981, https://elpais.com/diario/1981/10/25/cultura/372812401_850215.html

“La galería celebra su X aniversario”, *ABC*, 12 de mayo de 1981, p. 39.

“La marca del MEAC” en *Buades: periodico de arte*, madrid, mayo junio 1984, nº 1, segunda época, p. 24.

“Leonilson é destaque em mostra” en *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 9 de marzo de 2002, p. E3.

“Leonilson entrevista Albert Hien”, *Caos*, 1987, nº 1, pp. 26-29.

“Leonilson expõe telas do ‘diário’” en *Folha de S. Paulo*, 19 de mayo de 1989, p. E2.

“Leonilson: assista ao preview de suas duas exposições em São Paulo” en *Vogue Brasil*, 30 de julio de 2014, <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2014/07/leonilson-assista-ao-preview-de-suas-duas-exposicoes-em-sao-paulo.html>

“Livro será reimpresso em outubro”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13 de mayo de 1998.

“Los artistas de hoy y el Guernica” en *El Cultural*, 31 de marzo de 2017, <https://www.elcultural.com/revista/arte/Los-artistas-de-hoy-y-el-Guernica/39435>

“Madrid uma agradável surpresa na sua viagem” [anuncio de Iberia], *Folha de S. Paulo*, 28 de septiembre de 1981, p. 10.

“Medallas de Oro a las Bellas Artes, 1980” en *ABC*, 1 de julio de 1981, p. 30.

“No RS, arcebispo ataca propaganda” en *Folha de S. Paulo*, 6 de agosto de 1987, p. 2.

“Nova pintura brasileira vai para Paris” en *Folha de S. Paulo*, 12 de marzo de 1985, p. 40.

“Obra na Praia de Iracema sofre com depredação e abandono” en *Diário do Nordeste*, 29 de octubre de 2015, <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/obra-na-praia-de-iracema-sofre-com-depredacao-e-abandono-1.1421489>

“Oleos, acuarela, dibujos y grabados de Paul Klee en la Fundación March”, *ABC*, 01 de marzo de 1981, p. 17.

“Olha o figurino”, *Folha de São Paulo*, Revista D’, 9 de febrero de 1992, p. 15.

“Onde eles moram”, *Folha de São Paulo*, Classifolha imóveis, 13 de enero de 1990, p. 1-2.

“Os espanhóis na Bienal: liberdade, luz e cor”, *O Estado de S. Paulo*, 2 de agosto de 1981, p. 42.

“Out of the Past: A Conversation on Eva Hesse”, *Artforum international*, v. 46, nº 6, 2007, pp. 236-257.

“Paul Klee, máximo representante de la abstracción pura”, *ABC*, 17 de marzo de 1981, p. 33.

“Rayuela cumplido diez años” en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VII, nº 60, junio/septiembre de 1981, pp. 38-39.

“Relação oficial de premios de II Bienal de São Paulo” en *A Gazeta*, São Paulo, 17 de diciembre de 1953.

“Se inaugura (al fin) el Museo de Arte Contemporáneo” en *Guadalimar*, Madrid, Año 1, nº 1, 20 de abril de 1975, pp. 4-6.

“Show and Tell: Tim Griffin talks with curator Robert Storr about the 52nd Venice Biennale” en *Artforum International*, mayo de 2007, V. 45, nº 9, pp. 181-184.

“To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención” en *Análisis*, Buenos Aires, 29 de julio de 1969, 70.

“Top Ten: Carlos Motta” en *Artforum International*, enero de 2018, V. 56, nº 5, <https://www.theparisreview.org/blog/2018/01/19/falling-love-empty-man-work-jose-leonilson/>

“VENICE BIENNALE VISITOR NUMBERS ANNOUNCED”, *Artforum Internacional*, 23 de noviembre de 2007, <https://www.artforum.com/news/venice-biennale-visitor-numbers-announced-18970>.

“Vida Social”, *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1981, p. 22.

“El hijo de Paul Klee asistió en Madrid a la inauguración de una exposición de 202 obras del pintor suizo”, *El País*, 18 de marzo de 1981, https://elpais.com/diario/1981/03/18/cultura/353718008_850215.html

[Anuncio de Arco], *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VII, nº 60, Junio / Septiembre 1981.

[Anuncio Iberia], *ABC*, Madrid, 12 de septiembre de 1981, p. 23.

[Anuncio Iberia], *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VII, nº 62, noviembre de 1981.

[Anuncio Iberia], *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 9 de noviembre de 1981.

[Anuncio Iberia], *La Vanguardia*, Madrid, 15 de septiembre de 1981, p. 12.

[Anuncio Iberia], *Veja* 14 de mayo de 1980.

[Anuncio Iberia], *Veja Manchete*, 26 de abril de 1980.

[Anuncio Iberia], *Veja*, 02 de abril de 1980, p. 48.

[Anuncio Iberia], *Veja*, 12 de marzo de 1980, p. 6.

[Anuncio Iberia], *Veja*, 26 de marzo 1980, p. 62.

[Anuncio Stadip], *ABC*, 28 de octubre de 1981, p. 103.

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (cat.), São Paulo, 1951.

13ª Bienal de São Paulo (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

16ª Bienal de São Paulo (cat.), v.1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

17ª Bienal de de São Paulo (Cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

18ª Bienal de São Paulo (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

2080 - Publicación complementar al catálogo de la exposición "2080", São Paulo, Museo de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (cat.), São Paulo, Museo de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

5ª Bienal de São Paulo - Catálogo I (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1979.

5th International Istanbul Biennial : Oktober 5-November 9 (cat.), Estambul, Istanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1997.

Aarão Reis Filho, Daniel, "A anistia recíproca no Brasil ou a arte de reconstruir a História" en Teles, Janaína (org.), *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?*, São Paulo, Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

ABC, 13 de marzo de 1981, p. 6.

Abê, Renato "Um elo pelo desejo", *Jornal O Povo*, Fortaleza, 18 de junio de 2017, pp. 21-22.

Abos, Marcia, "Leonilson tem sua complexa obra celebrada na Pinacoteca de São Paulo", *O Globo*, 09 de agosto de 2014, <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/leonilson-tem-sua-complexa-obra-celebrada-na-pinacoteca-de-sao-paulo-13539925>

Abreu, Angela y Porro, Alessandro, "A luta em pública contra a Aids", *Veja*, São Paulo, Editora

Abril, 26 de abril de 1989, pp. 80-88.

Abreu, Gilberto de, "Leonilson ficará sem biografia" en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de noviembre de 2009.

Adler, Judith, "Travel as performing art", en *The American Journal of Sociology*, v. 94, nº 6, Mayo, 1989, pp. 1366-1391.

Aguilar, Nelson (org.), *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____, "As verdades de Leonilson", en *Folha de S. Paulo*, 8 de marzo de 1996, https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/08/caderno_especial/17.html

Ait Moreno, Isac, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1979-1994*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

Alambert, Francisco. "El Goya Vengador en el Tercer Mundo: Picasso y el Guernica en Brasil" en Giunta, Andrea (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación - Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009, pp. 57 - 77.

_____, *A Semana de 22*, São Paulo, Scipione, 1992.

Albarrán Diego, Juan, "Del 'desarrollismo' al 'entusiasmo': notas sobre el arte español en tiempos de transición", *Foro de Educación*, nº 10, 2008, p. 167-184.

Aliaga, Juan Vicente, "Háblame, cuerpo" en Suárez Japón, Juan Manuel y Aliaga, Juan Vicente, *Pepe Espaliú 1986-1993*, Junta de Andalucía, 1994, pp. 9-45.

_____, *En todas partes: Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia y Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2009.

Altmann, Werner, "Salir del armario. Los estudios "gays" en España" en *Iberoamericana*, Nueva época, v. 1, Nº. 1, 2001, pp. 181-195.

Alzugaray, Paula, "Como transformar copias em originais", *IstoÉ*, 6 de junio de 2012, año 36, nº 2221.

Amaral, Aracy (ed.) *Museu de Arte Contemporânea da Universidad de São Paulo: Perfil de um acervo*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidad de São Paulo, 1988.

_____(org.) *Mario Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

_____, *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, 34, 2010.

_____, *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*, São Paulo, editora 34, 2006.

Amarante, Leonor, *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*, São Paulo, Projeto, 1989.

Amon, Santiago, "Joan Miró: O incansável rebelde" en *Arte Hoje*, año 2, nº 20, enero de 1979, pp. 20-25.

- Amor, Monica, "Cartographies: Exploring the limitations of a curatorial paradigm", *Third Text*, 8:28-29, 1994, pp. 185-190, DOI: 10.1080/09528829408576517
- Amorós, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005.
- Anais do Senado, 7ª Legislatura, 3ª Sessão Legislativa, 155ª a 168ª sessões*, Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 16-30 septiembre de 1974, pp. 75-78, https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Republica/1974/Livro%208.pdf
- Andrade, Oswald, "Manifiesto Antropófago" en *Revista de Antropofagia*, año 1, nº 1, Mayo de 1928, São Paulo.
- Ansen, David, "A Lost Generation" en *Newsweek*, 18 de enero de 1993, pp. 16-20.
- Antoni Tàpies (cat.), São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- Anual publicación núm 1: Horarios Timetable, 1 abr. 79 - 31 oct. 79* (folleto), Madrid, Iberia Lineas Aéreas de España, 27 de Junio de 1979.
- Arantes, Otília (org.), *Modernidade cá e lá*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- Araújo, Celso, "Energia e Espanto na pintura nova" en *Correo Braziliense*, Brasília, 5 de noviembre de 1985, p. 20.
- Araújo, Ignacio. "A Paixão de JL' acopla narrativas das obras e palavras de Leonilson" en *Folha de S. Paulo*, 26 de febrero de 2016, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1743308-a-paixao-de-jl-acopla-narrativas-das-obras-e-palavras-de-leonilson.shtml>
- Arestizabal, Irma, "O delírio de coleccionar" en *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, Globo., año 1, nº 1, julio de 1977.
- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Bueno Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno : del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991.
- Armstrong, Richard y Marshall, Richard (ed.), *Entre la Geometría y el Gesto : Escultura Norteamericana, 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1986.
- Arnaud Babenco, Raquel, "Cultura e Responsabilidades" en *Arte em São Paulo*, São Paulo, 29 de marzo de 1985.
- Artforum International*, diciembre de 2012, V. 51, nº 4, pp. 228-229.
- Baedeker's Jerusalem*, Nueva Jersey, Prentice Hall PTR, 1989.
- Bal, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades: un guía de viaje*, Cendeac, Murcia, 2009.

- Barr Jr., Alfred H. (ed.), *Picasso. Forty Years of his Art*, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1939.
- Barrette, Bill, *Eva Hesse : sculpture : catalogue raisonné*, Nueva York, Timken Publishers, 1989.
- Barrigós, Concha, "Miguel Falomir: Nunca, nunca, nunca voy a pedir el "Guernica" para el Prado", *La Vanguardia*, 21 de marzo de 2017, <http://www.lavanguardia.com/vida/20170321/421071149734/miguel-falomir-nunca-nunca-nunca-voy-a-pedir-el-guernica-para-el-prado.html>
- Barrio Maestre, María Luisa, "Las exposiciones en la Fundación Juan March: Medio Siglo de Arte" en Iglesias Gil, José Manuel (ed.), *Cursos sobre el patrimonio histórico 10: Actas del XVI Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio de 2005)*, Santander, Universidad de Cantabria/Ayuntamiento de Reinosa, 2005, pp. 283-294.
- Barrio, Artur, *Artur Barrio*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- Barthes, Roland, "La muerte de un autor" en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.
- Bastian, Heiner, *Joseph Beuys : dibujos, drawings*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1985.
- Bauman, Zygmunt, *La globalización: Consecuencias humanas*, Fondo de Cultural Económica, México, 2017.
- Beck, Ana Lúcia, *Entre Eu e o Outro - Realidade e Desejo no Processo de Criação de José Leonilson e Louise Bourgeois*, Porto Alegre, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016
- Bell, David y Valentine, Gill (ed.), *Mapping Desires: geographies of sexuality*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.
- Bell, David, Anne-Marie Bouthillette, Pat Califia, Jean-Ulrich Désert, Ed Eisenberg, Ty Geltmaker, John Grube, et al., *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Seattle, Bay Press, 1997.
- Benitez, Roberto, "O artista dos desastres da ordem" en *Arte Hoje*, marzo de 1978, año 1, nº 9 , pp. 20-25.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Walter, Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp. 15 -57.
- Bernárdez Sanchís, Carmen, *Joseph Beuys*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- Beuys, Joseph, *Joseph Beuys : Wasserfarben = watercolours*, 1936-1963, Berlin, Propylaen Verlag, 1975.
- Binnie, Jon, *The Globalization of Sexuality*, Londres, Sage, 2004.
- Birnbaum, Daniel, "12th Istanbul Biennial", *Artforum International*, diciembre de 2011, v. 50 nº4, p.

Bleys, Rudi, *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art, 1810-today*, Londres y Nueva York, Continuum, 2000.

Bois, Yve-Alain, “Estúpida” en *Arte & Ensaios*, nº 15, Rio de Janeiro, UFRJ, 2007, pp. 175-181.

Bonet, Juan Manuel, “Con Twombly se inicia una aventura” en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, nº 56, enero de 1981, pp. 16-17.

Bonet, Pilar, “arte en democracia” en Gracia, Jordi y de Moya, Domingo Ródenas, *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid, Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 153-160.

Bonito Oliva, Achille, *La transavanguardia italiana*, Milán, Giancarlo Politi, 1983.

Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean Claude ; Passerons, Jean Claude, *El oficio de sociólogo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.

Bourdieu, Pierre, “La ilusión biográfica”, en “Autobiografía como provocación” en *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 69, diciembre 2005, pp. 87-93.

Boxer, Sarah, “THE WAY WE LIVE NOW: 12-01-02: PROCESS; A New Poland, No Joke” en *New York Times*, 1 de diciembre de 2002, <https://www.nytimes.com/2002/12/01/magazine/the-way-we-live-now-12-01-02-process-a-new-poland-no-joke.html>

Boym, Svetlana, “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky” en *Poetics Today/ Creativity and Exile: European/American Perspectives II*, v. 17, nº 4, Durham, Duke University Press, 1996.

Brasil+500: Mostra do Redescobrimento (cat.), São Paulo, Associação Brasil 500 Anos y Fundação Bienal, 2000.

Bravmann, Scott, *Queer fictions of the past: History, culture and difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Brea, José Luis, “Blinky Palermo” en *Buades*, Madrid, Galería Buades, , nº 10-11, Junio-julio 1987, Tercera época.

_____, “Los muros de la patria mía” en *Antes y Después del Entusiasmo: 1972-1992* (cat.), Amsterdam, Sdu Publisher, 1989.

_____, *Before and after the enthusiasm, 1972-1992*, Amsterdam, SDU Publishers, Contemporary Art Foundation, 1989.

Brito, Ronaldo (textos) y Lima, Sueli de (org.), *Experiencia Crítica*, São Paulo, Cosac Naify, 2005.

Brito, Ronaldo, “Análise do circuito” en *Malasartes*, nº 1, septiembre/octubre/noviembre, 1975, pp. 5-6.

Brown, Gavin, “Ceramics, clothing and other bodies: affective geographies of homoerotic cruising

encounters” en *Social & Cultural Geography*, v. 9, nº 8, diciembre de 2008, pp. 915-932.

Buades (número monográfico: *Beuys*), Madrid, mayo de 1986.

Buarque de Hollanda, Heloisa, *Asdrúbal trouxe o trombone – Memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

Buchloh, Benjamin H. D., “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminar Notes for a Critique” en Ray, Gene (ed.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, Nueva York, D.A.P./John and Mable Ringling Museum of Art, 2001.

_____, “Hesse’s Endgame: Facing the Diagram” en Zegher, M. Catherine de; Buchloh, B. H. D., y Hesse, Eva, *Eva Hesse drawing*, London, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 117-151.

Bueno, Maria Lúcia, “O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960” en *Sociedade e Estado*, v. 20, nº 2, 2005, p. 385.

Cabañas Bravo, Miguel, *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 2006.

Calvo Serraler, Francisco, “Gran panorámica de la pintura alemana actual”, *El País*, 11 de junio de 1984, https://elpais.com/diario/1984/06/11/cultura/455752802_850215.html

_____, “Expuestas en Madrid las obras más representativas de la escultura moderna” en *El País*, 30 de octubre de 1981, https://elpais.com/diario/1981/10/30/cultura/373244406_850215.html

_____, “Paul Klee: “Mi pensamiento va hacia España donde crecen los Goyas”, *El País*, 15 de marzo de 1981, https://elpais.com/diario/1981/03/15/cultura/353458812_850215.html

_____, “El acontecimiento artístico de la temporada”, *El País*, 18 de marzo de 1981, https://elpais.com/diario/1981/03/18/cultura/353718017_850215.html

_____, “El bucle barroco” en *El País*, 31 de octubre de 2009, https://elpais.com/diario/2009/10/31/babelia/1256951535_850215.html

_____, “La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995”, *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Cuadernos ICO, 1996.

Calvo, Manuel; G. Pericás, Antonio y Silveira, Regina, *El silencio: la pintura en blanco y negro de Manuel Calvo, 1958-1964*, Alzuza,/Madrid, Fundación Museo Oteiza y Galería José de la Mano, 2014, <http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/ManuelCalvo2.pdf>

Camargos, Marcia, *Semana De 22 - Entre Vaías e Aplausos*, São Paulo, Boitempo, 2002.

Cameron, Dan, “Report from Spain” en *Art in America*, febrero de 1985, pp. 25-35.

Campoy, A. M. “Clavé, Tàpies, Frau, seis escultores y un pintor, Alfredo Salazar, Enrique Ochoa” en *Abc de las artes*, pp. 115- 117.

_____, “El mundo incomparable de Paul Klee” en *ABC*, 22 de marzo de 1981, pp. 6-7.

Carvalho Bertolossi, Leonardo, *Arte Enquadrada e gambiarra: Identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (Anos 80 e 90)*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014.

Cassundé, Bitu, *Leonilson: a natureza do sentir*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

Cassundé, Carlos Eduardo Bitu, Resende, Ricardo y Maciel, Maria Esther, *Leonilson sob o peso dos meus amores*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2012.

Castelo, Santiago, "La tarde los artistas en el Jardín de Zarzuela", *ABC*, 2 de julio de 1981, pp. 90-92.

Castro Santos, Luiza; Moraes, Claudia y Schattan P. Coelho, Vera, "Os Anos 80: A Politização do Sangue" en *PHYSIS - Revista de Saúde Coletiva*, v. 2, nº 1, 1992, pp. 107-149.

Catálogo Geral de Obras, 1963-1991 (cat.), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidad de São Paulo, 1992.

Catálogo raisonné: Leonilson, v. I, II y III, São Paulo, Projeto Leonilson, 2017.

Catunda, Leda en "Primeiro eu nasci" en *Arte em São Paulo*, 29 de marzo de 1985.

Chave, Anna C., "Eva Hesse, A Girl Being a Sculptue" en Cooper, Helen A. (org.), *Eva Hesse: A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 1992, pp. 99-117.

Chaves Barcellos, Vera (org.), *Julio Plaza: Poé//litica*, Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

Chiarelli, Tadeu, "Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980" en *Ars*, São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 92-102.

_____, *Imagens de segunda geração*, São Paulo, Museo de Arte Contemporâneo de la Universidad de São Paulo, 1987.

_____, *No calor da hora: Dossiê joven artistas paulistas, década de 1980*, Belo Horizonte, C7 Arte, 2011.

Chipp, Herschel B., *El Guernica de Picasso: Historia, transformaciones, significado*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1991.

Cintrão, Rejane, "Leonilson: O Solitário inconformado", Americana, Museu de Arte Contemporânea, 1997.

Cirici, Alexandre, *Ferrán García Sevilla*, Galería Central y Galería Maeght, Madrid y Barcelona, febrero y mayo de 1981.

City Magazine International - Le Guide Des Villes Du monde, Paris, Rivages/City, 1987.

Cleminson, Richard, Medina Doménech, Rosa María y Vélez, Isabel, "The queer margins of Spanish cities, 1939 - 2010" en Cook, Matt y V. Evans, Jennifer, *Queer Cities, Queer Cultures:*

Europe Since 1945, Londres, Bloomsbury Academic, 2014, pp. 15-34.

Clifford, James, "Introduction. Partial Truths", en Clifford, James y Marcus, George E. (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, The University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1986.

_____, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Cook, Matt y V. Evans, Jennifer, *Queer Cities, Queer Cultures: Europe since 1945*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014.

Cooke, Lynne; Kelly, Karen y Schröder, Barbara (ed.) *Blinky Palermo: Retrospective 1964-1977*, Nueva York, Dia Art Foundation, 2010.

_____, *Blinky Palermo: To the People of New York City* (cat.), Nueva York, Dia Art Foundation, 2009.

Cooper, Helen A. (org.), *Eva Hesse: A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 1992.

Costus: presentan El chochonismo ilustrado: pinturas y dibujos (cat.), Madrid, Galería Fernando Vijante, 1981.

Cotter, Holland, "Art in Review", *The New York Times*, 16 de febrero de 1996.

Coutinho, Wilson, "Leonilson mostra sua nova fase na Strina", *Folha de S. Paulo*, 17 marzo de 1987, Ilustrada, p. a-29.

_____, "Leonilson: A alegria como realidade da pintura" en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de Mayo de 1983.

Crawshaw, Carol y Urry, John, "Tourism and the Photographic Eye" en Rojek, Chris y Urry, John (ed.), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 176-195.

Crespo, Pedro, "'Relámpagos sobre el agua' de Nicholas Ray y Wim Wenders" en *ABC*, 15 de marzo de 1981, p. 55.

Crimp, Douglas, "El Warhol que merecemos: estudios culturales y cultura queer" en Crimp, Douglas, *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, pp. 155-174.

Crimp, Douglas, *AIDS Demographics*, Seattle, Bay Press, 1990.

Crimp, Douglas, *Before Pictures*, University of Chicago Press, 2016.

Crimp, Douglas, *On the Museums's Ruins*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2000.

Crivelli Visconti, Jacopo, "Leo, 35, 60, 179" en *Flash Art*, <https://www.flashartonline.com/article/leo-35-60-179/>

Crouch, David, "Flirting with space: Tourism geographies as sensuous/expressive practice" en Cartier, Carolyn y Lew, Alan A, *Seductions of place. Geographical perspectives on globalization*

and touristed landscapes, Nueva York/Londres, Routledge, 2005, pp.23-35.

Cuadras, Javier, "La Llegada de Guernica" en *Última Página*, 21 de septiembre de 1981, p. 16.

Cypriano, Fabio, "Família suspende biografia de Leonilson" en *Folha de S. Paulo*, 27 de noviembre de 2000.

Cypriano, Fabio, "Memória silenciada", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 de octubre de 2000, p. E1, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1810200006.htm>

Cypriano, Fábio, "Principal exposição tenta agradar a todos e evita assumir riscos", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 12 de junio de 2007, p. E5.

Cytlak, Katarzyna, "La rivoluzione siamo noi" en *Third Text*, v. 30, nº 5-6, 2016, pp. 346-367.

D'Horta Beccari, Vera, "Jovens tranquilos, no MAC" en *Folha de S. Paulo*, 26 de julio de 1980.

Dauí, Luis, "Una asociación intrigante" en *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1981, p. 53.

Davin, Solange, "Tourists and television viewers. Some similarities" en Crouch, David; Jackson, Rhona y Thompson, Felix (ed.). *The Media and Tourist Imagination: Converging cultures*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 170-182.

De Diego, Estrella, " El Guernica como icono cultural y la formación de "lo español" en Giunta, Andrea (ed.), *El Guernica de Picasso: el poder de la representación - Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires: Biblos, 2009, pp. 115-127.

De Diego, Estrella, "Figuras de la diferencia" en Bozal, Valeriano, *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. II, Madrid, Antonio Machado, 2002, pp. 434-451.

De Diego, Estrella, "Géneros en disputa y más allá", *El País*, 24 de octubre de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/10/19/babelia/1508417636_857468.html

De Diego, Estrella, *Artes visuales en Occidente: desde la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2015.

De Diego, Estrella, *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011.

De Diego, Estrella, *Rincones de postales: turismo y hospitalidad*, Madrid, Cátedra, 2014.

Dean, Tim, "Bareback Time" en McCallum, E. L. y Tuhkanen, Mikko (eds.), *Queer Times, Queer Becomings*, Albany, State University of New York Press, 2011, pp. 75-100.

Del Río Almagro, Alfonso, *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, 2000, pp. 72-96.

Delaney, John J., *Pocket Dictionary of Saints*, Revised Abridged, 1983.

Della Coletta Monteiro, Fabiana, *Da Geração 80 na arte contemporânea brasileira:Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista*, São Paulo, Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo, 2015.

Desenho Jovem (agosto, 1980) Depoimentos, Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980.

Dias, Antônio, *Antônio Dias*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

Dosse, François, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

Drake, Virginia, "Miguel Zugaza: 'El Guernica debería estar en el Museo del Prado'" en *XL Semanal*, 16 de julio de 2017, <https://www.xlsemanal.com/personajes/20170716/miguel-zugaza-guernica-deberia-estar-museo-del-prado.html>

Duby, Georges, "Escribir la historia" en *Reflexiones*, nº 25, Universidad de Costa Rica, 1994.

Dumas, Roland, "La voluntad de Picasso se ha cumplido punto por punto", *ABC*, 27 de octubre de 1981, p. 37.

Ebony, David, "José Leonilson" en *Art in America*, 1 de febrero de 2018, <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/jose-leonilson/>

Espaliú, Pepe, "Retrato del artista desahuciado" en *El País*, 1 de diciembre de 1992, https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html

España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles (cat.), Alcalá de Henares, Museo Luis González Robles, 2008.

Eva Hesse (cat.), Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.

Facchini, Regina, "Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico" en *Cadernos AEL*, Campinas, Universidad Estadual de Campinas, v.10, nº 18/19, 2003, pp. 81-125.

Farias, Agnaldo (org.), *Bienal 50 Anos, 1951-2001*. (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001), 147.

_____, *Exposição Encontros e tendências, III : Esther Gruspum e Leonilson*, São Paulo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, 1993 [Conservado en el archivo del MAC-USP, número de referencia DDC0045/005.]

_____, "Brasil: La escena artística reciente. Desde los 80 hasta los 90. De la euforia a la crítica" en Power, Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006.

Farias, Agnaldo, dos Anjos, Moacir (curadores), *29ª Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Fundación Bienal de São Paulo, 2009.

Fer, Briony, "Eva Hesse and Color", *October*, Invierno 2007, nº 119, pp. 21-36.

_____, *The infinite line: re-making art after modernism*, New Haver, Tale University Press, 2004.

Fernandez Cid, Miguel, "Diez años de fundación : Las exposiciones" en *Buades*, Madrid, Junio

1985, nº 4, Segunda Época, p. 13.

Fernández Salinas, Víctor, "Comunidad gay y espacio en España", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid, Asociación de Geógrafos Españoles, nº 43, 2007, pp. 241-260.

Fernandez-Braso, Miguel, *Conversaciones con Tàpies*, Madrid, Rayuela, 1981.

Fernández, Juan y Muñoz, Ignacio, "Meca-Madrid" en *Revista Villa de Madrid*, Madrid, año XXV, 1987-III, nº 93, pp. 61-82.

Fernando Pessoa: El eterno viajero (cat.), Lisboa, Secretaria de Estado de Cultura de Portugal, 1981.

Fernando Vijaude. Retrato: 1971-1987 (cat.), Barcelona, Fundació Suñol, 2017.

Ferrarotti, Franco, "Acerca de la autonomía del método biográfico" en Marinas, José Miguel y Santa María, Cristina(ed.), *La historia oral: métodos y experiencias*, Madrid, Editorial Debate, 1993.

Figura, Starr, "Projects 53: Oliver Herring/Leonilson" [folleto], Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1996, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_479_300063151.pdf

Fioravante, Celso, "24ª Bienal expõe Leonilson e ser duplo" en *Folha de São Paulo*, Ilustrada 13 de mayo de 1998, p. 4-8.

_____, "O marchand, o artista e o mercado" en *Fórum Permanente*, http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado

Fisher, Jean, "Some thoughts on 'contaminations'" en *Third Text*, v. 9, nº 32, 1995, pp. 3-7.

Fjeld, Jan, *O Inconformado*, Rio de Janeiro, Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1988.

Fonseca, Raphael, "Leonilson Pinacoteca, São Paulo" en *ArtNexus*, http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=29864

Fonseca, Rodrigo, "duo SOBRE DESVIOS' encena a arte de (saber) perder" en *O Estado de São Paulo*, 27 de agosto de 2017.

Foucault, Michael, "De los espacios otros" en *Versión. Estudios de Comunicación y Política / Comunicación e Interacción: Política del espacio*, nº 9, abril de 1999, pp. 15-26.

Fouz-Hernández, Santiago, "Identity without limits: Queer debates and representation in Contemporary Spain" en *Journal of Iberian and Latin American Research*, v. 10 nº1, pp. 63-81, DOI: 10.1080/13260219.2004.10429981.

Fraile, Octavio, "Aumentan las zonas en Madrid en las que se practica 'cruising'", *20 minutos*, 26 de octubre de 2011, <https://www.20minutos.es/noticia/1199957/0/cruising/madrid/sexo/#xtor=AD-15&xts=467263>

Francblin, Catherine, "Joseph Beuys y las ideas adquiridas" en *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año

VI, nº 58, marzo abril de 1981.

Francisco Alambert y Polyana Canhete, *As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, (São Paulo: Boitempo Editorial, 2004), 124.

Frasca, Tim, *Aids in Latin America*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2005.

Freire, Cristina (org.), *Walter Zanini: escrituras críticas*, São Paulo, Annablume, 2013.

Freire, Norma, "Arregaçando as mangas" en *Guia das Artes Plásticas*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, n. 5, 1990, p. 64.

Fuentes Vega, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

G. Parker, Richard, "Acquired Immunodeficiency Syndrome in urban Brazil" en *Medical Anthropology Quarterly*, v. 1, nº 2, junio de 1987, p. 155-175.

Gainza, María. "Bajo el signo de Leo" en *Página 12*, 20 de noviembre de 2005, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2641-2005-11-26.html>

Gallero, José Luis, *Solo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid. Ardora, 1991.

García Canclini, Néstor, "Modernity after Postmodernity" en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, pp. 20 - 51.

García Escalona, Emilia, "'Del armario al barrio': aproximación a un nuevo espacio urbano" en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, v. 20, 2000, pp. 437-449.

García Viñolas, M. A. "Las exposiciones - Leonilson", Pueblo, Madrid, 20 de mayo de 1981, sin página.

García, Ángeles, "17 artistas del nuevo expresionismo exponen en Madrid la evolución de 20 años de pintura alemana" en *El País*, 22 de mayo de 1984, https://elpais.com/diario/1984/05/22/cultura/454024805_850215.html

García, Rocío, "Ahora no volvería a Alemania, España me ha cambiado", *El País*, 13 de diciembre de 2011, https://elpais.com/diario/2011/12/13/ultima/1323730801_850215.html

Gaudí, Escudo de Oro, Barcelona, 1974.

Geiger, Anna Bella, "Anna Bella Geiger: Um depoimento" en Machado, Arlindo, *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras, 2003.

_____, *Anna Bella Geiger*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

Geist, Kathe, *The Cinema of Wim Wenders: from Paris France to Paris Texas*, Londres, UMI Research Press, 1988.

Giorgi, Gabriel, "Madrid en tránsito: Travelers, visibility and gay identities" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, Duke University Press, v. 8, nº 1-2, 2002, pp. 183-206.

Giunta, Andrea, "Adiós a la periferia: Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina" en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* (cat.), Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2013.

_____, "El Guernica y el extraño poder de las imágenes" en Giunta, Andrea (ed.) *El Guernica de Picasso: el poder de la representación - Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009, pp. 11-21.

Glueck, Grace, "Picasso's antiwar 'Guernica' quietly leaves U.S. for Spain", *New York Times*, 10 de septiembre de 1981, p. A00001, <https://www.nytimes.com/1981/09/10/arts/picasso-s-antiwar-guernica-quietly-leaves-us-for-spain.html>

Gonçalves Filho, Antônio, "Leonilson ganha catálogo raisonné em três volumes", *O Estado de São Paulo*, 30 de junio de 2017, <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,leonilson-ganha-catalogo-raisonne-em-tres-volumes,70001871381>

_____, "Morre Leonilson, o pintor da nova geração" en *Folha de S. Paulo*, 29 de mayo de 1993, p. 4-3.

González García, Ángel, "Cómo enseñarle los cuadros a un artista muerto" en *Blinky Palermo, Barcelona*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2003.

Grace Sill, Gertrude, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, Littlehampton, 1976.

Green, James N., *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo, Editora UNESP, 2000.

Groos, Ulrike y Preuss, Sebastian, *German Art in São Paulo: German Art at the Biennial 1951-2012*, Berlin, Institut für Auslandsbeziehungen/Hantje Cantz, 2013.

Guadalimar, Madrid, Rayuela, año VI, nº 56, enero de 1981, p. 64.

Guadalimar, Madrid, Rayuela, año VI, nº 57, febrero de 1981.

Guadalimar, Madrid, Rayuela, año VI, nº 58, marzo abril de 1981.

Guasch, Anna Maria, *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.

_____, *El arte de los ochenta y las exposiciones* en *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, nº 22, 1996, pp. 143-162.

_____, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.

Guercio, Gabriele, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MIT Press, 2006.

Guernica ~ Legado Picasso (cat.), Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes,

Archivos y Bibliotecas, 1981.

Guia das Artes Plásticas, São Paulo, Casa Editorial Paulista, año 1, nº 3, febrero/marzo de 1987.

Guia Quatro Rodas, São Paulo, 1989.

Guide de Tourisme Michelin: Allemagne République fédérale et Berlin, Clermont-Ferrand, Michelin, 1984.

Guide de Tourisme Michelin: Belgique Gran-Duché de Luxembourg, Clermont-Ferrand, Michelin, 1984.

Guillermo Pérez Villalta (cat.), Sevilla y Cádiz, Junta de Andalucía, 1995.

Guinle, Jorge, "Leonilson: a implosão da imagem", *Módulo*, Rio de Janeiro, nº75, 1983, pp. 46-49.

Gullar, Ferreira (ed.) *Arte Brasileira. Hoje*, Rio de Janeiro, 1973.

Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Lima/Bogotá/Quito, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar/Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

Haring, Keith, *Eight Ball*, Kyoto, ArtRandom, 1989.

Harley, J. B., "Deconstructing the map" en *Cartographica*, Toronto, University of Toronto Press, v. 6 nº 2, verano 1989, pp. 1-20.

Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

Haskell, Barbara, *Donald Judd*, Nueva York/Londres, Whitney Museum of American Art/ WW Norton & Company, 1988.

Henrique, Ricardo F., Bezerra Dias, José Leonilson, *frescae ulisses*, versión septiembre de 1999, [Manuscrito no publicado]

Herd, Gilbert, "Sexual Cultures and Population Movement: Implications for AIDS/STDs" en Herdt, Gilbert (ed.) *Sexual Cultures and Migration in the Era of Aids: Anthropological and Demographic Perspectives*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 3-22.

Herkenhoff, Paulo, "The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere" en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996.

Hesse, Eva, *Datebooks, 1964/65: A Facsimile Edition*, Yale University Press, 2007.

Hobbs, Robert, *Robert Smithson: A retrospective view* (cat.), Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg, 1982.

Hoffman, Jens y Pedrosa, Adriano (ed.), *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, Estambul, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2011.

- Homem de Melo, Francisco, "Cartazes da Bienal: marco inaugural do design gráfico moderno brasileiro", *Bienal 50 Anos, 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- Horne, Stephen, "The fifth Istanbul Biennial", *Third Text*, 1998, 12:42, pp. 85-88, DOI: 10.1080/09528829808576722
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Iglesias, José María, "Crónica y crítica", *Guadalimar*, Madrid, Rayuela, año VI, nº 56, enero de 1981, p. 60.
- II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (cat.), São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.
- Ingram, Gordon Bert, "Marginality and the Landscapes of Erotic Alien(n)ations" en Brent Ingram, Gordon; Bouthillet, Anne-Marie y Retter, Yolanda, *Queers in space: Communities, Public Spaces, Sites of Resistance*, Seattle, Bay Press, 1997, pp. 27-52.
- International Istanbul Biennial 05th: Leonilson / Flávia Ribeiro / Rivane Neuenschwander - Representação Brasileira* (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997.
- Jackson, Rhona, "Converging cultures. Converging gazes: contextualizing perspectives" en Crouch, David; Jackson, Rhona y Thompson, Felix (ed.). *The Media and Tourist Imagination: Converging cultures*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 183-197.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Javier Blanco Bravo [folleto], Madrid, Galería Décaro, 1987.
- Jiménez Blanco, María Dolores, *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*, Tomo I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- _____, *El coleccionismo del arte en España: Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2003.
- Jiménez, Carlos, "Joseph Beuys, un pintor que hace del arte antropología" en "Guía", *Tiempo de hoy*, nº 182, p. 157.
- Jiménez, Salvador, "El universo de Klee y su parábola mágica" en *ABC*, 28 de marzo de 1981, pp. 54-55.
- _____, "Tras las tapias de Tapies" en *ABC*, 23 de mayo de 1981, p. 64.
- Joan Miró: Años 20 - Mutación de la realidad* (cat.), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1983.
- Joan Miró: Pintura* (cat.), Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1978.

Joaquín Torres-García (cat.), São Paulo, MASP, 1979.

Joseph Beuys (cat.), Beacon, Día Art Foundation, 1987.

K. Altman, Lawrence, "Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals" en *The New York Times*, 3 de julio de 1981, p. 20.

Kaplan, Caren, *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham/Londres, Duke University Press, 2005.

Katz, Helena, "Nos passos da arte de Leonilson" en *O Estado de São Paulo*, 04 de mayo de 2011.

Katz, Jonathan D. "'The Senators Were Revolted:' Homophobia and the Culture Wars," en Jones, Amelia, *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden, Blackwell Publishing, 2006, pp. 231-248.

Kawasima, Yuji. *Una distancia entre A y B. Leonilson, São Paulo - Madrid, 1981*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

Keats, Jonathon, "The Afterlife of Eva Hesse," *Art & Antiques Magazine*, v. 34, nº 3, enero de 1998, <http://www.artandantiquesmag.com/2011/04/the-afterlife-of-eva-hesse/>

Kermode, Frank. "Secrets and Narrative Sequence" en *Critical Inquiry*, v. 7, nº 1, Otoño, 1980, pp. 83-101.

Khoury, Omar, *O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al*, São Paulo, Nomuque, 2011.

Klee 1879-1940 : *Colección Nordheim Westfalen Dusseldorf* (cat.), Madrid : Comisaría General de Exposiciones, 1972.

Klee: *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados* (cat.) Madrid, Fundación Juan March, 1981.

Klintowitz, Jacob, "Uma visão jovem do mundo, partindo do muito simples" en *Jornal da tarde*, 18 de julio de 1980.

Korsmeyer, Carolyn, *El sentido del gusto: Comida, estética y filosofía*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 2002.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Tendencias*, Durham, Duke University Press, 1993.

Krauss, Rosalind, "Eva Hesse Desiring Machines" en Nixon, Mignon (ed.) *Eva Hesse*, Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 47-56.

Kris, Ernst y Kurz, Otto, *La Leyenda del Artista*, Madrid, Cátedra, 1982.

Kristeva, Julia, *Estrangeiros para nos mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Kucinski, Bernardo, *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Edusp, 2001, pp. 161- 187.

Lacan, Jacques, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos

- revela en la experiencia psicoanalítica” en Lacan, Jacques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 99-105.
- Laclau, Ernesto. “Particularism, and the question of identity” en *October*, v. 61, Verano, 1992, The MIT Press, pp. 83-90.
- _____, “Leonilson: símbolos coloridos.” *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, nº 8, 1988, pp. 26-29.
- Lagnado, Lisette, *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo, Sesi/Projeto Leonilson, 1995.
- Lagnado, Lisette y Millan, Fernando, “Entrevista: Fernando Millan”, *Galeria*, São Paulo: Área, nº 12, 1988, pp. 22-30.
- Langarita Adiego, Jose Antonio, “Cruising” en Platero, R. Lucas Rosón , María y Ortega , Esther (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Bellaterra, 2017, pp. 125- 131.
- _____, “Rituales de interacción sexual entre hombres. Una propuesta de análisis del discurso y de la práctica del sexo anónimo” en *Gazeta de Antropología*, v. 30, nº 3, artículo 02, 2014, <http://hdl.handle.net/10481/33809>
- _____, *Intercambio sexual anónimo en espacios públicos. La práctica del cruising en el parque de Montjuïc, Gavà y Sitges*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.
- Larrazabal, Ibon, *El paciente ocasional: Una historia social del Sida*, Barcelona, Península, 2001.
- Laurindo-Teodorescu, Lindinalva y Teixeira, Paulo Roberto. *História da aids no Brasil*, v. 1 y 2, Brasília, Ministério da Saúde Secretaria de Vigilância em Saúde - Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.
- Lechado, José Manuel, *La Movida, una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005.
- Leonilson em Fortaleza* (cat.), Fortaleza, Centro Cultural Banco do Nordeste, 2006.
- Leonilson, “Um ponto na história”, en *Arte em São Paulo*, 29 de marzo de 1985.
- Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social, *Boletín Oficial del Estado*, 6 de agosto de 1970, nº 187, pp. 12551-12557, <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>
- Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de su Reglamento, *Boletín Oficial del Estado*, 11 de enero de 1979, nº 10, pp. 658-659, <https://boe.es/boe/dias/1979/01/11/pdfs/A00658-00659.pdf>
- Lippard, Lucy, “Eccentric Astraction” en Lippard, Lucy, *Changing: essays in art criticism*, Nueva York, E. P. Dutton & Co, 1971, p. 99. [Publicado originalmente *Art International*, v. 10, nº 9, noviembre 1966.]
- _____, *Eva Hesse*, Cambridge, Da Capo Press, 1992.
- Lispector, Clarice, “Paul Klee” en *Para no olvidar: Crónicas y otros textos*, Madrid, Siruela, p. 25.

- Longman, Gabriela, "Documentário mostra Leonilson 'light'", *Folha de S. Paulo*, 3 de octubre de 2006, p. E6.
- Longman, Gabriela, "F for Fake", *Select*, octubre/noviembre de 2013, año 3, edición 14.
- Lopes Torres, Fernanda y Telles, Martha, *O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo de Arte no Brasil na Década de 1970*. (Publicación pendiente).
- López Cuenca, Alberto, "ARCO y la visión mediática del mercado: del arte en la España de los ochenta" en *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 1, Barcelona/San Sebastián/Sevilla, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Arteleku -Diputación Foral de Gipuzkoa/UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 83-108.
- López de Lera, Diego, "La inmigración en España a fines del siglo XX. Los que vienen a trabajar y los que vienen a descansar" en *Reis*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), nº 71-72, 1995, pp. 225-245.
- López Munuera, Iván, *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- López, Ianko, "Un hombre con una misión: retener el 'Guernica'", *Icon - El País*, 20 de abril de 2017, https://elpais.com/elpais/2017/04/18/icon/1492513175_612339.html
- Los Esquizos de Madrid: Figuración Madrileña de los setenta* (catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Luna, Felipe, "Janela para dentro", en *Revista FAAP*, <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/>
- M. Schwarcz, Lilia y Starling, Heloisa, *Brasil: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- MacCanell, Dean, *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003.
- MacCannell, Dean, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2011.
- Madrid D.F.* (cat.), Madrid, Museo Municipal y Ayuntamiento de Madrid - Delegación de Cultura, 1980.
- Magris, Claudio, "Desplazamientos" en *Revisiones*, nº 1, Universidad de Navarra, 2005, pp. 3-14.
- Mainer, José-Carlos y Juliá, Santos, *El aprendizaje de la Libertad 1973 - 1986: La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000.
- Malevich, Kazimir, "Suprematism" en Herbert L., Robert (ed.), *Modern Artists on Art*, North Chelmsford, Courier Corporation, 2000, pp. 116-124.
- Manuel Calvo: Estudios y composiciones espaciales 1957 y 1964*, Madrid, Galería José de la Mano, noviembre y diciembre de 2009, <http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/ManuelCalvo1.pdf>

- Margulies, Ivone, "Delaying the cut: the space of performance in Lightning Over Water" en *Screen*, v. 34, nº1, primavera 1993, pp. 54-68.
- Marques Zanatta, Elaine, "Documento e Identidade: O movimento homossexual no Brasil da década de 80" en *Cadernos AEL*, Campinas, Universidad Estadual de Campinas, nº 5/6, 1996/1997, pp. 193-220.
- Martí, Silas, "Diário nunca lançado orienta a 1ª mostra dedicada a Leonilson nos EUA" en *Folha de S. Paulo*, 05 de noviembre de 2017.
- Martí, Silas, "Leo secreto" en *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 de agosto de 2017
- Martí, Silas, "Mais influente galerista do país, Luisa Strina celebra 40 anos de carreira" en *Folha de S. Paulo*, 15 de diciembre de 2014, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1562351-mais-influente-galerista-do-pais-luisa-strina-celebra-40-anos-de-carreira.shtml>
- Martín Chirino. *Esculturas. Catálogo razonado* (cat.), Madrid, Fundación Azcona y Museo Reina Sofía, 2006.
- Martín Hernández, Rut, *El cuerpo enfermo: arte y VIH/sida en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010
- Martins, Sérgio, "Blanco Sobre Blanco Sobre Blanco: Oiticica / Malevich / Nietzsche", *CALLE14*, v. 9, nº13, 2014, pp. 120-137.
- Marzo, Jorge Luis, "El ¿triunfo? De la ¿nueva? Pintura española de los 80" en *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Libros de la QUAM, nº 6, 1995, pp. 126-161.
- Marzo, Jorge Luis, "Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980", conferencia presentada en el seminario *Religion in the Hispanic Baroque: The First Atlantic Culture and Its Legacy*, Universidad de Liverpool, School of History, 12 -15 de mayo de 2010, <http://www.soymenos.net/Todo%20nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf>
- Marzo, Jorge Luis, "Turismo y arte: dos relatos paralelos del pasado reciente" en *Barcelona Metropolis*, nº 7, verano 2008, p. 61, http://www.soymenos.net/arte_turismo.pdf
- Mass, Erich y Greenidge, Delano (ed.), *Blinky Palermo : 1943-1977*, Nueva York, Delano Greenidge Editions, 1989.
- Massey, Doreen, *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand, 2005.
- Mayayo, Patricia, *Frida Kahlo: Contra el Mito*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Medio siglo de escultura (1900-1945)* (cat), Madrid, Fundación Juan March, 1981.
- Melim, Regina y Zílio, Carlos, "Revista Gávea: Entrevista com Carlos Zílio" en *concininitas*, año 18, v. 01, nº 30, diciembre de 2017.
- Memoria gráfica, 1928-2003: 75 aniversario Casa de Velázquez* (cat.), Madrid, Casa de Velázquez, 2006.

Mendonça, Casimiro Xavier de, "A revanche do desenho" en *Veja*, 28 de agosto de 1985, p. 148 – 150.

_____, "Arca modernista" en *Veja*, São Paulo, 1 de junio de 1983, pp. 141-142.

Menéndez, Juan Ramón, *Parque del Oeste*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1994.

Menezes, Letânia, "A 'praga gay' no Brasil" en *IstoÉ*, 20 de abril de 1983.

Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995), Madrid, Cuadernos ICO, 1996.

Mérida Jiménez, Rafael M. y Díaz Fernández, Estrella, "Los diccionarios ante el argot 'gay' en España (1970-1984)" en Vila Rubio, Neus (ed.), *De partes y troncos: nuevos enfoques sobre los argots hispánicos*, Lleida, Universidad de Lleida, 2013, pp. 209-230.

Meruane, Lina, *Viajes Virales*, FCE Chile, 2012.

Mesquita, Ivo (ed.), *American Visions/Visiones de las Americas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York, Allworth Pr, 1994.

_____, *Cartographies* (cat.), Winnipeg, WAG Press, 1993.

_____, *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*, São Paulo, Cosac Naify, 2006.

Mesquita, Ivo y Pedrosa, Adriano (ed.), *Versiones del Sur. F[r]icciones* (cat.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Michel Foucault, "¿Qué es un autor?" en *Entre filosofía y literatura: Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós, 1999.

Minimal Art (cat.), Madrid, Fundación Juan March, 1981.

Miró Milano: Pittura, scultura, ceramica, disegni, sobreteixims, grafica (cat.), Milán, Comune di Milano, 1981.

Montero Días, Julio (org.), *Una televisión con dos cadenas : La programación en España (1956-1990)*, Madrid, Cátedra, 2018.

Moraes, Angelica, "A geração 80 perde seu líder", *Jornal da Tarde*, São Paulo, mayo de 1993.

Morais, Frederico, "Cede o desenhista, cresce o pintor" en *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de marzo de 1985.

_____, "Leonilson - A arte hoje é assim, coisa de cigano. E a gente fica feliz", *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de mayo de 1983.

_____, "Leonilson: A Geração 80 ficou para trás", *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 84, marzo de 1985, p. 57-59.

Mosquera, Gerardo y Samos, Adrienne, *Panorama da Arte Brasileira 2003 (desarrumado) 19 desarranjos*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

Moure, Gloria, "Blinky Palermo o la vitalidad de la abstracción" en *Blinky Palermo* (cat.), Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2003.

Museo Español de Arte Contemporáneo: Guía Catálogo, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - Catálogo Geral de Obras 1963-1991 (cat.), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1992.

Museu de Arte de Basilea, Buenos Aires/Madrid/México, Codex, 1967.

Nader, Carlos, "Editorial: Em cima do muro" en *Caos*, nº 8, octubre de 1989, p. 4.

Name, Daniela y Lopes, Fernanda, "Entrevista com Nelson Leirner" en Lontra Costa, Marcus (ed.) *Onde está você, Geração 80?*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

Naves, Rodrigo, "Entre mortos e feridos - Novos Estudos e Cebrap de 1987 a 1995" en *Novos Estudos*, nº 75, julio de 2006, pp. 15-21.

_____, "A complexidade de Volpi: Notas sobre o diálogo artista concretistas e neoconcretistas" en *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, Cebrap, nº. 81, julio de 2008, pp. 139-155.

Neiva, Graça, "Na Escola do Parque Lage, uma nova Forma de Ensinar" en *Arte hoje*, febrero de 1978, p. 48-50.

Nemser, Cindy, "A conversation with Eva Hesse" en Nixon, Mignon (ed.) *Eva Hesse*, Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 1-28.

_____, "An Interview with Eva Hesse" en *Artforum International*, Mayo, 1970, pp. 60 y 63.

Niculitcheff, Sergio, *Vocabulário Iconográfico; O processo de construção do discurso plástico*, São Paulo, Universidade Paulista "Julio Mesquita Filho", 2004.

Oliva, Fernando, "Leonilson ganha o MoMA", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, Cuaderno 4, 2 de junio de 1999, p. 1.

Order, desire, light : contemporary drawing (cat.), Dublin : Irish Museum of Modern Art, 2008.

Origen y visión: nueva pintura alemana (cat.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.

Ortiz, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

Palazón Meseguer, Alfonso, *Wim Wenders: Fragmentos de un cine errático*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000.

Palermo (cat.), São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo y República Federativa de Alemania,

1975

Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) : poéticos - políticos - periféricos : en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.

Parker, Richard G., "Migration, Sexual Subcultures, and HIV/AIDS in Brazil" en Herdt, Gilbert (ed.), *Sexual Cultures and Migration in the Era of Aids: Anthropological and Demographic Perspectives*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 56- 69.

Pascowitch, Joyce, "H", *Folha de São Paulo*, 14 de setiembre de 1994, pp. 5-2.

_____, "JOYCE PASCOWITCH" en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 16 de septiembre de 1995, p. 5-2.

_____, 9 de abril de 1987, p. A-40.

_____, 6 de enero de 1987, p. A30.

_____, 19 de mayo de 1989, p. E2.

_____, 10 de mayo de 1990, p. E2.

_____, 30 de mayo de 1991, p. 5-2.

_____, 28 de junio de 1991, p. 5-2.

_____, 17 de octubre de 1991, p. 5-2.

_____, 21 de diciembre de 1991, p. 5-2.

_____, 13 de enero de 1992, p. 5-2.

Patton, Cindy y Sánchez-Eppler, Benigno (ed.), *Queer Diasporas*, Durham y Londres, Duke University Press, 2000.

Paul Klee : catalogue raisonné, v. 2, Londres, Thames and Hudson, 1998.

Paul Klee: Maestro de la Bauhaus (cat.), Madrid, Fundación Juan March, 2013.

Paz, Maga, "Alemanes en España. ¿Quién teme a la pintura?" en *Buades*, Madrid, octubre - noviembre 1984, nº 2, Segunda Época, pp. 3-4.

Pedrosa, Adriano, "Leonilson, Edgard de Souza" en Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa (curadores) *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outros/s*, São Paulo, fundação Bienal, 1998, p. 104.

_____, *Leonilson: Truth/Fiction*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

Pedrosa, João, "O submarino verde- São Paulo, anos 1980", *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 3 de febrero de 2013, p. 7.

Pedrosa, Mario, "Crescimento da cidade" en Arantes, Otília (org.), *Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos III*, São Paulo, Edusp, 2004, p. 412, publicado originalmente en *Jornal do*

Brasil, 16 de septiembre de 1959.

_____, “Klee, o ponto de partida” en Arantes, Otília (org.), *Modernidade cá e lá*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 189 - 192.

_____, “Volpi, 1924-1957” en Arantes, Otília (org.), *Acadêmicos e modernos*, São Paulo, Edusp, 1998.

Peetz, John Arthur, “José Leonilson: Empty Man” en *Artforum International*, 03 de noviembre de 2017, <https://www.artforum.com/picks/jose-leonilson-71962>

Penrose, Roland, *Tàpies*, Nueva York, Rizzoli, 1979.

Pereira Filho, Mario y Régis, Rosane, “A crítica de arte no banco dos réus” en *Arte Hoje*, junio de 1979, pp. 52-56.

Pereira Filho, Mario, “O ofício de colecionar” en *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, Globo, año 2, nº 20, diciembre de 1979, pp. 56-59.

Pérez Manzanares, Julio, *Costus: You are a Star (Kitsch, movida, 80's y otros mitos "Typical spanish"*, Editorial Neverland, Madrid, 2008.

_____, *Costus: You are a star, Pintura de corte (kitsch) en el Madrid de "La Movida"*, Cádiz, Editorial UCA, 2016.

Pessoa, Fernando, *Novas poesias inéditas*, Lisboa, Ática, 1979.

_____, *O Eu profundo e os outros eus*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1993.

Petrossiants, Andreas, *JOSÉ LEONILSON: Empty Man, The Brooklyn Rail*, 13 de diciembre de 2017, <https://brooklynrail.org/2017/12/artseen/Jos-Leonilson-Empty-Man>

Pimenta, Ângela, “Com tinta e gota de sangue”, *Veja*, São Paulo, Editora Abril, 14 de abril de 1993, pp. 108-109.

Pombo Angulo, Manuel, “Parque del Oeste” en *Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, año II-1958, nº 5, pp. 9-16.

Pontual, Roberto, “Sistema de arte em questão: o que fazer?” en *Arte hoje*, Febrero de 1978, pp. 51-55.

_____, *Explode Geração!*, Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1984.

Preciado, Paul B., “Género y performance: 3 episodios de un cyberrmanga feminista queer trans...” en *Zehar: Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, nº 54, 2004, ISSN 1133-844X.

Primo de Rivera García-Lomas, Paloma, *Arco' 82: Génesis de una feria*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Banco Santander, TF Editores, 2016.

Racz, Georges. “Empenho para revelar” en *Visão*, São Paulo, 1 junio de 1983.

Ramos, Nuno, "Bandeira branca, amor", *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 17 de octubre de 2010, pp. 4-5.

Rangel, Gabriela y Marta, Karen (ed.), *José Leonilson: Empty Man*, Nueva York, America's Society y Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2018.

Regina Silveira Compêndio [rs] (cat.), Belo Horizonte, Museo de Arte de Pampulha, 2007, http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2007_1_CATALOGO%20REGINA%20SILVEIRA.pdf

Regis, Rosane, "Onde o ensino é diferente", *Arte Hoje*, junio de 1979, p. 60.

Reinaldim, Ivair Junior, *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Resende, José y Brito, Ronaldo, "Mamãe belas-artes" en Brito, Ronaldo y Venâncio Filho, Paulo, *Arte brasileira contemporânea. Cadernos de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, pp. 29-31.

Resende, José, "Formação do artista no Brasil" en *Malasartes*, nº1, septiembre/octubre/noviembre 1975, p. 24.

Resende, Ricardo; Cassundé, Bitú y Maciel, Maria Esther, *Sob o peso dos meus amores*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2012.

Revista Módulo: Como Vai você Geração 80?, Rio de Janeiro, julio de 1984

Ribondi, Alexandre, "Transvanguardismo: A arte de descomplicar a arte" en *Jornal de Brasília*, 9 de noviembre de 1985.

Ricciopo Freitas, Carlos Eduardo, *Leonilson, 1980-1990*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010.

_____, "Autobiografia, Autorretrato" en Salzstein, Sônia y Bandeira, João. [orgs.] *Historicidade e arte contemporânea – ensaios e conversas*, São Paulo, Instituto de Cultura Contemporânea y Universidade de São Paulo, 2012, pp. 336 -345.

_____, "Leonilson: Uma questão de escala" en *Ars*, v. 6, nº 12, São Paulo, Julio - Diciembre, 2008, pp.129-140.

Richard, Nelly, "Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The misalignments and realignments of Cultural Power" en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, p. 260 - 269.

Ricouer, Paul, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2006.

Rimi, Hussein, "Artista plástico não é pop star" en *Interview*, junio de 1991, pp. 74-75.

Rivas, Tatiana G., "Un amplio mapa para el sexo con desconocidos", *ABC*, 25 de abril de 2012, <https://www.abc.es/20120425/local-madrid/abci-sexo-cruising-mapa-201204242034.html>

Robert Ryman (cat.), Nueva York, Dia Art Foundation, 1988.

Robert Ryman (cat.), Paris, Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1981.

Robert Ryman (cat.), Paris. Centre Georges Pompidou, 1981.

Rocha, Gustavo, "A vanguarda de Leonilson", *O Tempo*, 22 de julio de 2015, <http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/a-vanguarda-de-leonilson-1.1073956>.

Rodriguez Marcos, Javier, "Operación Cuadro Grande" en *El País*, 19 de noviembre de 2011, https://elpais.com/diario/2011/11/19/cultura/1321657201_850215.html

Roig, Emma, "Gran Wyoming" en *El País*, 13 de agosto de 1990.

Rolnik, Suely, *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, Porto Alegre, Editora UFRGS, 2014.

Rosen, Barry (ed.), *Eva Hesse: Diaries*, Nueva York/New Haven, Hauser & Wirth Publishers/ Yale University Press, 2016.

Roudinesco, Elisabeth *A análise e o arquivo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

Rowell, Margit, *New Images from Spain*, Museo Guggenheim, Nueva York, 1980.

Rubin, William (ed.), *Pablo Picasso, a retrospective*, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1980.

Rucki, Georges (ed.) y Leonilson, *Álbum estigmas curiositas exvagos V*, París, 1989.

Rushbrook, Dereka, *Cities, Queer Space, and the Cosmopolitan Tourist* en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 8, nº 1-2, 2002, pp. 183-206.

Russel, Catherine, *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas*, Minneapolis/ Londres, University of Minnesota Press, 1995.

Salles, Jullyanna, "A Paixão de JL: uma parceria póstuma entre artista e diretor", en *Itaú Cultural*, 12 de julio de 2016, <http://www.itaucultural.org.br/a-paixao-de-jl-uma-parceria-postuma-entre-artista-e-diretor>

Salzstein, Sônia, "As palavras e as coisas." *Guia das artes Plásticas*, São Paulo, Casa Editorial Paulista, nº. 8, 1989, pp. 55- 57.

_____, "Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições e instância pública" en *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, Cebrap, nº 50, marzo de 1998, pp. 382- 401.

Sánchez Ron, José Manuel, *Cincuenta años de cultura e investigación en España: La Fundación Juan March (1955-2005)*, Barcelona, Crítica, 2005.

Sánchez Sánchez, Esther M., "El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta" en *Arbor*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científica, nº 669, septiembre de 2001, pp. 201-224.

- Sánchez, Blanca (coord.) *La Movida*, Conserjería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2006.
- Santayana, Mauro, “Fascistas espanhóis ocupam faculdades”, *Folha de S. Paulo*, 16 de diciembre de 1980, p. 10.
- Saura, Antonio, “La feria de las veleidades”, *El País*, Madrid, 27 de febrero de 1985, https://elpais.com/diario/1985/02/27/cultura/478306803_850215.html
- _____, “Réquiem para el Guernica”, *Mundo Obrero*, n.º 143, año III, del 18 al 24 de septiembre de 1981, p. 25.
- _____, *Contra el Guernica*, Madrid, Turner, 1982.
- _____, *Contra el Guernica*, Madrid/Ginebra/Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Archives Antonio Saura, La Central, 2009.
- Schelmann, Jörg (ed.), *Joseph Beuys. The Múltiples: catalogue raisonné of multiples and prints*, Munich, Edition Schellman, 1997.
- Schjeldahl, Peter, “The Prodigy” en *The New Yorker*, 11 a 18 de julio de 2011, pp. 98-99.
- Schreier, Christoph, “‘Todo’ Beuys: Sobre la función y el significado de los múltiplos en la obra de Joseph Beuys” en *Joseph Beuys. Múltiples* (cat.), Valencia, Institut Valencià d’ Art Modern, 2008.
- Schwarcz, Lilia y Starling, Heloisa, *Brasil: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- Searley, Adam, “Venice takes flight”, *The Guardian*, 12 de junio de 2007, disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/jun/12/art>
- Sennet, Richard, “El extranjero”, en *Punto de Vista*, nº 51, Buenos Aires, abril de 1995, pp. 38-48.
- _____, *El declive del hombre público*, Madrid, Anagrama, 2011.
- Sérgio Gomes, Karina, *Regina Silveira: Um esboço biográfico*, São Paulo, Faculdade Cásper Líbero, 2009.
- Sill, Gertrude Grace. *A Handbook of Symbols in Christian Art*, Nueva York, Touchstone, 1996.
- Simmel, Georg, *Sobre la aventura: Ensayos sobre estética*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.
- Smith, Roberta y Schwendener, Martha, “What to See in New York Art Galleries This Week” en *New York Times*, 10 de enero de 2018, <https://www.nytimes.com/2018/01/10/arts/design/what-to-see-in-new-york-art-galleries-this-week.html>
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas/ El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?” en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Storr, Robert, *Think with the senses, feel with the mind : art in the present tense: 52. Esposizione*

Internazionale d' Arte, Venecia, Fondazione La Biennale di Venezia, 2007, V. 1.

Strecker Gomes, Márion, "Os super-heróis da 'nova pintura brasileira' en *Folha de S. Paulo*, 14 de agosto de 1984.

Strina, Luisa, "Política de Riscos", *Arte em São Paulo*, São Paulo, 29 de marzo de 1985.

Sussman, Elisabeth "Let It Go as It Will: The Art of Eva Hesse" en Sussman, Elisabeth (ed.), *Eva Hesse*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, pp. 17-39.

Tàpies, Antoni, *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, 1973.

_____, *Llull. Tàpies.*, Barcelona, Galería Carlos Taché, 1986.

Tarsila do Amaral (cat.), Madrid, Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, 2009.

Tavares de Araújo, Olívio, "Amor, doença, morte: a vida na obra de Leonilson" en *O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 2011.

_____, "Jogo variado e brilhante" en *IstoÉ*, São Paulo, 1 de junio de 1983.

Tavares, Ana Maria, "A instituição como interface" en *Forum Permanente*, 05 de enero de 2007, http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_03/mesa3_tavares

Térren, Javier, "'Cruising' y 'dogging'/ los códigos secretos del sexo callejero con desconocidos que triunfa en España", *El Mundo*, 23 de julio de 2017, <http://www.elmundo.es/f5/descubre/2017/07/23/596dc93822601d401c8b461b.html>

Tewksbury, Richard "Finding Erotic Oases: Locating the Sites of Men's Same-Sex Anonymous Sexual Encounters" en *Journal of Homosexuality*, v. 55, nº1, pp. 1-19, 2008, DOI: 10.1080/00918360802129253

Tierno Galván, Enrique, "Bando sobre el turismo en Madrid", Madrid, 30 de enero de 1981, extraído del libro *Bandos del Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Madrid D. Enrique Tierno Galván*, Madrid, Ayuntamiento, 1979-1983, Depósito legal.- M. 37.511 -1980.

Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979.

Tomlinson, J. A., "Burn It, Hide It, Flaunt It. Goya's Majas and the Censorial Mind", *Art Journal*, 50, 1991, pp. 59-64.

Tono Martínez, José (dir.), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones libertarias, 1986.

Torres-García: estructura - dibuix - símbol (cat.), Barcelona, Fundación Joan Miró, 1986.

Treichler, Paula A., "AIDS and HIV Infection in the Third World: A First World Chronicle" en Fee, Elizabeth y Fox, Daniel M. (ed.), *AIDS: The Making of a Chronic Disease*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 377-401, <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft9b69p35n&chunk.id=d0e10481&brand=ucpress>

Trevisan, João Silverio, *Devassos no Paraíso*, Rio de Janeiro, Record, 2000.

Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 98.

Turner, Bryan S., "Social Fluids: Metaphors and Meanings of Society" en *Body & Society*, v. 9, nº 1, Londres/Thousand Oaks/ Nueva Dehli, SAGE Publications, 2003, pp. 1-10.

Tusell, Genoveva, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid, Cátedra, 2017.

Ugarte (cat.), Madrid, Galería Skira, marzo de 1981.

Urbez, Luis (org.), *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro, 1989.

Urry, John, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres / Newbury Park / Nueva Delhi, SAGE Publications, 1990.

Vallejo Pousada, Rafael, "Economía e historia del turismo español del siglo XX" en *Historia Contemporánea*, Leioa, Universidad del País Vasco, nº 25, 2002, pp. 203-232.

Vasallo, Ignacio, "La última obra de Joan Miró" en *El País*, 23 de febrero de 2003, https://elpais.com/diario/2003/02/23/domingo/1045975961_850215.html

Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.

Velha Mania: desenho brasileiro (cat.), Rio de Janeiro: Escola de Artes do Parque Lage, 1985.

Venâncio Filho, Paulo, "Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil" en Brito, Ronaldo y Venâncio Filho, Paulo, *Arte brasileira contemporânea. Cadernos de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, pp. 23-25.

Vergara, Carlos, *Carlos Vergara*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

Vidal Olivares, Javier, *Las alas de España: Iberia, líneas aéreas (1940-2005)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.

Vidal Porto, Alexandre, "Pedido da OAB-SP é ato assustador de censura" en *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21 de septiembre de 2010, <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2109201014.htm>

Viegas, Camila, "Brasil discute o ser e o outro", *Folha de São Paulo*, 4ª bienal, Especial A, 2 de octubre de 1998, p. 7.

Vila-Matas, Enrique, *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

Vilaseca, J.; Arnau, J. M.; Bacardi, R.; Mieras, Caterina; Serrano, A y Navarro, C., "Kaposi's Sarcoma and Toxoplasma Gondii Brain Abscess in a Spanish Homosexual", *The Lancet*, v. 319, nº. 8271, 6 de marzo de 1982, p. 572.

Villamor, Néstor, "Sexo furtivo junto al Templo de Debod" en *The Objective*, 9 de junio de 2017, <http://theobjective.com/investigations/cruising-madrid-sexo-furtivo-junto-al-templo-de-debod/>

Viñas, Verónica, "El Musac exporta a Brasil y Suecia" en *Diario de León*, 16 de febrero de 2013, http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/musac-exporta-brasil-suecia_770027.html

Vogel, Lise, "Fine Arts and Feminism: the Awakening Conscience", *Feminist Studies*, 2, 1974, pp. 3-37.

VV.AA., "Acredito nesse tempo que é fora", *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, pp. 7-24, <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/3162/2510>

VVAA. *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*, Exhibition Histories, V. 4, Afterall Exhibition Histories, 27 de octubre de 2015.

Waith, Gordon; Markwell, Kevin y Gorman-Murray, Andrew, "Challenging heteronormativity in tourism studies: locating progress" en *Progress in Human Geography*, v. 32, nº6, 2008, pp. 781–800.

Weber, Bruce, *Bruce Weber*, Paris, Schirmer/Mosel, 1989.

White, Hayden, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" en *Critical Inquiry*, v. 7, nº 1, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, pp. 5-27.

Whitelegg, Isobel, "The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969—1981)" en *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, nº 22, 2009, 106-113, 10.1086/aft.22.20711770.

Wilde, Oscar, *Historias de fadas*, São Paulo, Nova Fronteira, 1993.

Wittkower, Rudolf y Wittkower, Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 2015.

XIII Bienal de São Paulo (cat.), São Paulo, Fundação Bienal, 1975.

XVI Bienal de São Paulo (cat.) Fundação Bienal, São Paulo, 1981.

Yahn, Camila. "Entrevista", *FFW*, 22 de mayo de 2012, <http://ffw.uol.com.br/noticias/gente/marcelo-camelo-e-um-genio-diz-mallu-magalhaes-ao-ffw/>

Yasinskaya, I., *Soviet Textile Design of the Revolutionary Period*, Londres, Thames & Hudson, 1983.

Zeitgeist : internationale Kunstausstellung (cat.), Frölich & Kaufmann, Berlin, 1982.

Zielinsky, Mônica, "A arte e sua mediação na cultura contemporânea" en Ferreira, Glória (org.), *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro, Funarte, 2006, pp. 221–226.

7.2. Material sonoro, fílmico y televisivo

“Jürgen Glaesemer. CONFERENCIAS INAUGURALES. Inauguración de la Exposición "PAUL KLEE". "El arte de Paul Klee: entre 'naturaleza' y 'abstracción'" en *Fundación Juan March* [archivo sonoro en base online], <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21361&l=1>

“Metrópolis - Leonilson” en *TV Cultura* [canal de videos online], 17 de marzo de 2011, <https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--leonilson-040219356ED8B97327>

“Seminario Efectos Virales — Lisette Lagnado” en *Museo MALBA* [canal de videos online], 22 de junio de 2017, https://www.youtube.com/watch?list=PLdVstAf8Npiq-vZM74XEf73ImC655Zn6z&time_continue=3462&v=cTa6srEhxog

“Seminário: ‘A Obra Como Arquivo’” en *Itaú Cultural* [canal de videos online], 27 de mayo de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=MnCLr5kA514>

“Seminário: ‘Projeto Leonilson e a Internacionalização da Obra’” en *Itaú Cultural* [canal de videos online], 27 de mayo de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=yMjWfBrFXal&t=2188s>

“Tom Kalin en “Leonilson Talk + Tour at the Americas Society” en *Visual Aids* [canal de videos online], 28 de octubre de 2017, <https://vimeo.com/243873395>

“Tom Kalin en “Leonilson Talk + Tour at the Americas Society” en *Visual Aids* [canal de videos online], 28 de octubre de 2017, <https://vimeo.com/243873395>

30 años del Guernica 1981-2011 Mesa Redonda, Madrid, Radio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <http://radio.museoreinasofia.es/30-anos-guernica>

Catálogo Raisonné Leonilson: ¿cómo catalogar una obra de arte contemporánea? [grabación de mesa redonda], São Paulo, Projeto Leonilson y Museo de Arte Moderno de São Paulo, DVD, 9 de diciembre de 2015.

Clouzot, Henri-Georges (dir.), *Le mystère Picasso*, Francia: Filmsonor, DVD, 1955, 78 min.

Colomo, Fernando (dir.), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, Madrid: Salamandra Producciones Cinematográficas, 1979, DVD 85 min.

Harley, Karen (dir.), *Com o oceano inteiro para nadar*, Rio de Janeiro: RioArte Vídeo, 1997, DVD, 19:35 min.

Informe Semanal: 'Homosexuales: aquí y ahora' [Programa televisivo], Madrid, Radio y Televisión Española, 7 de abril de 1981, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-homosexuales-aqui-ahora-1981/2787151/>

La Edad de Oro [Programa televisivo], Madrid, Radio y Televisión Española, 2 de julio de 1983, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/almodovar-mcnamara-entrevista-edad-oro-1983/349288/>

La edad de oro - Entrevista al pintor Guillermo Pérez Villalta [Programa televisivo], Madrid, Radio y Televisión Española, 22 de diciembre de 1983, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/entrevista-pintor-guillermo-perez-villalta/1008879/>

Magalhães, Ana Maria (dir.), *Spray jet*, Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985, DVD, 14:21 min.

Nader, Carlos (dir.), *A paixão de JL*, São Paulo: Já Filmes/Itaú Cultural, 2015, DVD, 82 min.

Nader, Carlos (dir.), *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, São Paulo: Itaú Cultural, 2012, DVD, 43:08 min.

Perez, Livia (dir.), *Lampião da Esquina*, São Paulo, Doctela, 2016, DVD, 85 min.

Vicalvi, Cacá (dir.), *Leonilson: tantas verdades*, São Paulo, Sesctv, 2003, DVD, 24 min.

Vicalvi, Cacá (dir.), *O Legado de Leonilson*, São Paulo, Sesctv, 2003, DVD, 23 min.

Wenders, Wim (dir.), *Lightning Over Water*, Alemania/ Suecia: Road Movies Filmproduktion/ Viking Film/ Wim Wenders Productions, 1980, DVD, 116 min.

_____, *Paris/Texas*, Alemania/ Francia/ Reino Unido/ Estados Unidos: Road Movies Filmproduktion/ Argos Films/ Westdeutscher Rundfunk, 1984, DVD, 145 min.

7.3. Material multimedia online

“Cruising en Madrid, España” en *Gays Cruising* [recurso web], <https://www.gays-cruising.com/es/madrid/espana>

“Pesquise no acervo” en *MASP* [base de datos online], <https://masp.org.br/acervo/busca>

Cartografia do Afeto. Manifesto Leonilson [página web], <https://cartografiadoafeto.wixsite.com/cartografiadoafeto/sobre>

Leonilson: Sob o peso dos meus amores [recurso web], São Paulo, Itaú Cultural, 2011, <http://www.itaucultural.org.br/leonilson/>

Museo de Esculturas de Leganés [página web], <http://www.leganes.org/MuseoEsculturas/colecciones2770.html?id=67>

Projeto Leonilson [página web], São Paulo, <http://projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=15&seq=0>

Repensar Guernica [recurso web], Madrid, Museo Reina Sofía, 2017, <http://guernica.museoreinasofia.es/relato/geografia-sin-limites>

8. Resumen / Abstract

La presente investigación se centra en el estudio histórico e historiográfico de la estancia del artista brasileño José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza 1957 – São Paulo 1993) en Madrid durante el año 1981. Habiendo sido uno de los artistas más internacionales de su generación, Leonilson demostró a lo largo de toda su exitosa producción una innegable vocación cosmopolita. Sin embargo, a diferencia de otros de sus destinos como Italia, Holanda, Alemania o Estados Unidos, este temprano viaje a España no ha sido debidamente investigado por su biografía oficial. Tratado aquí como objeto de estudio, se ambiciona elaborar un relato crítico de la que fue la primera experiencia del artista en el extranjero, y que supuso el inicio de su carrera profesional. Se busca, de este modo, examinar la impronta que dicho evento dejó en su creación artística, en su desarrollo profesional y en su vida particular. Analizar este período todavía no explorado, conlleva además ampliar el *corpus* de la obra del artista, al mismo tiempo que se expande el arco temporal considerado por su historiografía. Historiografía que, también a su vez, se ve sometida a una profunda revisión debido a las narrativas “excéntricas” e incluso contradictorias producidas por la especificidad de este evento singular.

Enmarcada en el contexto de los estudios culturales, esta tesis aplica las herramientas metodológicas de los estudios biográficos, combinándolas con las aportaciones de los estudios latinoamericanos, las teorías de género y *queer*. De esta manera, la investigación se extiende mucho más allá de la simple ambición biográfica tradicional pues, sin caer en el modelo elemental resuelto con el estudio de la vida y obra del artista, este trabajo se detiene en la situación histórica, social y política que vivió Leonilson en Madrid. A través de testimonios personales, investigaciones especializadas y la revisión bibliográfica y hemerográfica, se revisan los círculos en los que se movió el artista durante su estancia en la capital española, para probar el status de Madrid como un contexto crucial para el brasileño, no solo como lugar de producción si no también de formación artística. Y como consecuencia, este estudio permite dar a conocer, desde esta perspectiva peculiar, la propia historia de Madrid y algunas de las formas en las cuales la modernidad se desarrolló y se percibió en la ciudad.

Al permitir que esta experiencia viajera opere como un aparato crítico, esta tesis pone especial atención en la naturaleza subversiva de la actividad y práctica turística llevadas a cabo por el artista. Sus desplazamientos por el mundo posibilitan un insospechado giro semántico, capaz de establecer nuevas formas de lecturas sobre su poética. Definida por una subjetividad flexible y errática, ésta se manifiesta tanto en su diálogo con fuentes visuales heterogéneas, como en la peculiar forma con la que su autor aborda temáticas candentes de la era global, como la homosexualidad y la crisis del VIH/sida. En definitiva, la presente tesis se construye como una oportunidad para evaluar este desconocido viaje de Leonilson a Madrid, considerándolo no una mera descripción de lo ocurrido, sino un instrumento para revisar muchas de las verdades históricas establecidas por los relatos oficiales. Como un irrefutable problema historiográfico, este viaje permite la elaboración de narrativas específicas sobre esta fase que, pese a haber sido

ignorada por los anteriores estudios debido a su supuesta naturaleza inmadura o insustancial, se revela fundamental para comprender la complejidad plástica, poética y política de la trayectoria de Leonilson.

The present research revolves around the historical and historiographical study of Brazilian artist José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993) stay in Madrid in the year 1981. Considered one of the most international artists in his generation, Leonilson showed an undeniable cosmopolitan vocation throughout his whole successful production. Nevertheless, differently from his other destinations such as Italy, the Netherlands, Germany or the United States, this early trip to Spain has not been properly explored by his official biography. By handling such experience as an object of study, the aim is to elaborate a critical narrative of this artist's first experience abroad that marked beginning of his professional career. In this way, there is an attempt to examine the impression such event had in his artistic creation, his professional development and his private life. Analyzing this still unexplored period also involves expanding the *corpus* of the artist's work while extending the time span that his historiography has considered. At the same time, such historiography is subjected to a thorough review due to the "eccentric" and even contradictory narratives produced by the specificity of this unique event.

Framed in the context of cultural studies, this thesis applies the methodological tools of biographic studies, thus combining them with the contributions of Latin American studies, gender and *queer* theories. In this way, the research goes way beyond a mere traditional biographical ambition, because by not falling into the elemental model of the study of Leonilson's life and work, this paper focuses on the historical, social and political situation he lived in Madrid. A review of the circles where the artist spent time during his stay in Madrid was made through personal testimonies, specialized research and a bibliographical and press review in order to prove the status that Madrid acquired as a crucial context for Leonilson, being not only a place of production, but also a place of artistic training. And, consequently, this study enables an understanding of Madrid's own history and some of the ways in which modernity was developed and sensed in this city from a unique perspective.

By allowing this traveling experience to act as a critical device, this thesis gives special attention to the subversive nature of the activity and tourist practice carried out by the artist. His journeys around the world enable an unsuspected semantic turn that is capable of establishing new ways of looking at these poetics. Defined by a flexible and erratic subjectivity, such poetics are revealed both through Leonilson's dialog with heterogeneous visual sources and the unique way he addresses trending topics of the global era such as homosexuality and the VIH/AIDS crisis. Ultimately, the present thesis builds up as an opportunity to evaluate Leonilson's virtually unknown trip to Madrid, viewing it not only as a mere description of the events, but as an instrument to review many of the historical truths that were established in official stories. As an irrefutable historiographical problem, this trip allows the elaboration of specific narratives about this phase that, despite having been ignored by previous studies due to its alleged immature or unsubstantial nature, it reveals itself as fundamental to comprehend the plastic, poetical and political complexity of Leonilson's career.

